

Departamento de Historia

Historia en celuloide:

Cine militante en los '70 en la Argentina

Paula Halperin

Estudios críticos sobre Historia Reciente

Los '60 y '70 en Argentina

Parte II

Cuaderno de Trabajo N 32

Enero de 2004

Estudios críticos sobre Historia Reciente

Los '60 y '70 en Argentina

Parte II

Historia en celuloide:

Cine militante en los '70 en la Argentina

Paula Halperin

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543

C1042AAB Ciudad de Buenos Aires

Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

<http://www.centrocultural.coop>

e-mail: uninfo@centrocultural.coop

Director: Floreal Gorini

Editor: José Luis Bournasell

Coordinador de Publicaciones: Daniel Campione - Unidad de Información

Diseño: Sergio Bercunchelli

© Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISSN: 1666-8405

Índice general

Introducción	7
Definiendo a los grupos	13
Idea de la Historia	24
La dimensión de la representación	35
Palabras finales	40

*Para Leandro,
por transitar juntos este camino*

El arte populista, en cambio trata de justificar su primitivismo con una «buena conciencia». El artista populista afirma siempre: «no soy un intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bello porque comunica,» etc. Pero, ¿qué comunica? Comunica en general las alienaciones mismas del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que lo lleva a considerar la vida con desprecio.

Glauber Rocha

INTRODUCCIÓN

La década del '70 en la Argentina se ha conformado como un importante objeto de estudio para la historiografía durante los últimos años de los '90, reflejado en numerosas publicaciones, así como en congresos y jornadas específicas. Probablemente, luego de una larga década menemista, se pueda interrogar a la historia y sacar de ella algunas conclusiones sobre los caminos y opciones políticas y culturales seguidas en ese momento y las implicancias políticas, culturales, económicas y sociales que le siguieron. Este trabajo aborda uno de los aspectos más interesantes de esa época: la forma en que la cultura y la política se imbricaron mutuamente a lo largo de un período caracterizado por transformaciones en la cultura.

La historia será abordada desde la cultura que a su vez será representada por el cine. Cine que se considera atravesado por la política, en el sentido que, como industria y obra de arte, está conformado por los avatares de aquella. Ello implica que a fines de la década del '60, con la política represiva en general del *Onganiato* y el impacto del *Cordobazo*, del *Rosarioazo*, y la politización radical/revolucionaria de vastos sectores juveniles, se llevarán a cabo discusiones y reformulaciones dentro del campo, que harán que muchos cineastas se identifiquen con los distintos proyectos políticos radicalizados del momento transformando su concepción integral del cine.¹ Esta reformulación en la construcción estética y social de ese campo artístico, que tiene como lugar central a la Argentina, es igualmente desarrollada en otros países como Cuba, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia y en menor medida Bolivia, lo cual hace pensar en un fenómeno político y cultural de extensión latinoamericana. Sin embargo, el caso argentino tiene sus propias particularidades. A

pesar de que muchas de las corrientes de cineastas, asociadas en distintos grupos de cine político, desde fines de los '50 y comienzos de los '60 en otros países, son las primeras en movilizar recursos materiales y simbólicos para la realización de *otro cine*, es la Argentina con *La hora de los hornos* lo que lleva a ese cine a una altura de reconocimiento y difusión hasta ahora inédita en el continente.

Me interesa profundizar en ese impacto reconocido incluso fuera de Latinoamérica, desde el punto de vista de los elementos estéticos que ese film pone en consideración y cómo los trabaja, al mismo tiempo que explorar en el contenido profundo de la obra y en los cambios que sufrió desde su producción en el año '66/'67/'68 hasta la llegada del peronismo al poder en el '73. Por otro lado, sabiendo que esta primera obra dio lugar a la formación del grupo de cineastas políticos ligados al peronismo, denominado *Cine Liberación*, analizar las demás obras producidas por éste, tratando de dilucidar en ellas el relato histórico que se construye y cómo cambia a medida que se producen transformaciones decisivas en la coyuntura política. La formación de un grupo de cineastas que hace del cine un espacio de creación colectiva, gesto opuesto a la forma individual de las producciones comerciales, no es nueva. Ya en algunos países de Europa y América Latina se venía desarrollando esa experiencia, con resultados muy diversos.² Pero la Argentina encarna algunas particularidades que a mi parecer hacen de su experiencia un caso único: en los tardíos '60 y comienzos de la década siguiente, 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, provocando un verdadero cambio en las concepciones cinematográficas vigentes.

Es por ello que no sólo me interesa el análisis del surgimiento y conformación del discurso de un grupo como *Cine Liberación*, sino que además, analizaré con detenimiento en la misma clave al otro gran grupo de cineastas de ese momento, *Cine de la Base*, ligado fundamentalmente al PRT/ERP. La necesidad de construir un discurso histórico con el cual legitimar el presente y la radicalización de la lucha de clases es una marca en el relato de ambos grupos. Este rasgo puede encontrarse en el cine comercial caracterizado como políticamente comprometido; cineastas que explícitamente trabajan temas considerados en ese momento histórico con un sentido político radical, pero que no abandonan el formato comercial del cine ni todo el aparato de producción/distribución/exhibición tradicional. Me interesa examinar el discurso histórico planteado en este tipo de films a la vez que los cruces entre

ambas formas artísticas, pues veremos que a pesar de compartir una estructura de sentimiento³ determinada por concepciones comunes sobre la historia de la Argentina, existe un plus de sentido en los grupos de cineastas dado por la libertad que logran a partir de la separación de las redes comerciales/industriales. Pero a la vez están presos de ciertos dogmatismos propios de sus elecciones políticas y de los grupos en los que participan.

Otras cuestiones a analizar, son mucho más complejas, pues implican una reflexión de más largo alcance. Existe una preocupación que radica en la necesidad de profundizar en la relación entre forma estética y contenido, arriesgando que en momentos de ascenso revolucionario y ante la inminencia de la toma del poder o una vez en posesión de éste, hay presiones reales externas a los artistas, desde el Estado, los movimientos y partidos e internas, en el sentido de la introyección de los valores ahora hegemónicos, que llevan a la pérdida de autonomía del campo artístico y un control de la forma y el contenido con distinto énfasis.⁴ En este caso, lo que más sufre es la forma, que cuando se aleja del realismo considerado como más representativo de las coyunturas revolucionarias, se identifica más que ninguna otra cosa con el arte *burgués*.

Por último es necesario aclarar que este es un trabajo de Historia Social, en el sentido que considero, por un lado al cine como parte de la cultura y a ésta, parte de la Historia. Además, esta cultura cruzada por representaciones y significados diversos no puede ser leída de otra manera que atravesada por los conflictos que aquejan a la sociedad de cada época, protagonizados por sus clases, géneros y otros grupos identitarios.

La relación entre cine e historia, es compleja debido a las propias trabas de las disciplinas abocadas a los análisis en ambos campos. Por un lado, existen diversas *historias del cine* que en su mayoría, forman parte ya de la estructura de la historiografía clásica sobre el tema, narrando en forma descriptiva las etapas del desarrollo de la industria cinematográfica. Esa historia se estructura a partir de los cambios fundamentalmente institucionales, de gobierno y la legislación dentro del cine, sin tener en cuenta la interacción de ese artefacto cultural con otros, los procesos políticos de larga duración y las transformaciones socioculturales más profundas.⁵ A su vez, ha habido algunas escrituras, a partir de los '90, donde se intentó generar una visión más amplia del cine como una práctica cultural significativa. De factura desapareja, estos trabajos, a pesar de que superan las dificultades de las obras tradicionales, tienen el problema de carecer de una perspectiva que se enmarque dentro de

la *historia social* de la cultura, generando muchas veces interpretaciones que al estar desvinculadas del proceso social más amplio, se empobrecen sobremedida.⁶

Intentaré hacer fecunda la relación entre cine e historia, utilizando categorías de análisis de los culturalistas marxistas.⁷ así como la guía de algun@s que desde la historia utilizaron al cine como fuente.⁸ Éstos, ven al cine como *agente* de la historia, en el sentido que sus representaciones no reflejan al proceso histórico sino que se nutren de él creando significados. Se hacen inteligibles los procesos históricos en los cuales los sectores dominantes han visto históricamente como el cine es un instrumento de creación de hegemonía y lo han utilizado de forma propagandística. *El judío Sus*,⁹ más allá de las intenciones de Joseph Goebbels, tuvo una recepción favorable en Alemania en los primeros años de la Segunda Guerra. Los problemas que le trajo al stalinismo *Iván el terrible*, de Sergei Eisenstein,¹⁰ exponen a su vez que el cine es un lugar desde donde disputar esa hegemonía. Por lo tanto, para poder realizar un trabajo histórico de tal fenómeno, debemos confrontar cada una de las producciones cinematográficas con otras fuentes y procesos de la época en que esas películas tuvieron lugar, encontrando las vinculaciones entre lo cultural y lo social. Siendo así, utilizaré el concepto de *inconsciente político* para analizar las obras culturales en esta clave, ya que permite la interpretación política de los textos

«(...) (se) concibe la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo de otros métodos interpretativos corrientes hoy – el psicoanalítico o el mítico crítico, el estilístico, el ético, el estructural-, sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y toda interpretación (...)».¹¹

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 de todo tipo presentes en él y fundamentalmente, al margen de las intenciones de los autores, al menos en forma absoluta. Esto quiere decir en la práctica que cualquier obra cultural por más marginal que sea, está empapada de las contradicciones de su tiempo, más allá de la voluntad de exteriorización u omisión de l@s autores/as.

Notas a la «Introducción»

1 Existen algunos trabajos importantes sobre los cambios producidos hacia fines de los '60 no sólo en el cine argentino, sino en el latinoamericano en general, que llevó a buscar además de un nuevo lenguaje, a pensar en nuevas formas de distribución y exhibición, por fuera de la industria cultural. Ver Peña, Fernando y Vallina, Carlos, *Raymundo Gleyzer: El cine quemado*, Buenos Aires, La flor, 2000, además de los trabajos precursores de Mestman, Mariano,

«Aproximaciones a una experiencia de cine militante. Argentina (1968/73)», en *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Bs. As., CAIA, 1993; ps. 194/203; «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)», en *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.

2 En la historia del documentalismo, vemos que en los momentos históricos más radicales o revolucionarios, muchos de los cineastas hasta ese momento politizados, pasan a pensar la acción política desde el cine; se plantea el cine como herramienta. Es así que se forman colectivos de cineastas, que muchas veces incluyen otras expresiones artísticas, como el KinoPravda en la URSS en plena revolución, el Prokino en el Japón en el período de entreguerras y los grupos que surgen en los '60 en América Latina.

3 Esta es una formulación teórica de Williams que, desde el marxismo, reformula las concepciones presentes en los análisis sociales. Este autor establece que el punto central es la existencia de valores y significados que son vividos y sentidos activamente en un proceso de cambio permanente, en cada momento histórico. Dichos valores se articulan en forma variable con las creencias más sistemáticas e institucionales. El punto es la necesidad que tiene Williams en darle a esas creencias un sentido vivo, no pasado; entender de qué manera éstas crean experiencia. Ver Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

4 Todas estas cuestiones discutidas, están plasmadas en los manifiestos de los grupos.

5 Me refiero a la colección de CEAL, Los directores del cine argentino, editada en los años '90; a Couselo, M. (org.) *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1984; Di Nubila, J., *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Schapire, 1959; Ciria, A., *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires, CEAL, 1984. Éste último tiene algunas pretensiones de ampliar el estudio más allá de los aspectos institucionales de la industria cinematográfica, realizando análisis más hermenéuticos de los films, viendo los significados en tensión y disputa. Sin embargo, encontramos en estas historias una periodización que como dijimos, acompaña la de la historiografía política, sin analizar la temporalidad propia de los procesos político-culturales.

6 En este sentido, es notable que los dos capítulos escritos por Claudio España y Ricardo Manetti en el tomo de la Nueva Historia Argentina dedicado a la cultura, a pesar de ser más ricos por las categorías que utilizan para analizar el impacto y la historia del cine argentino, desarrollan un análisis centrado casi solamente en los derroteros internos de esa región de la cultura. Ver España, C. y Manetti, R. «El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas», y «El cine argentino, una estética especular: de la práctica a la síntesis», en *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Ese mismo problema está presente en la colección editada por el Fondo Nacional de las Artes, de los mismos autores. Algunas excepciones las podemos encontrar en los trabajos aislados que no se enmarcan dentro de los estudios específicos en la historia del cine, como Beceyro, Raúl, *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, UNL, 1997; tendencia parecida a la que se vislumbra en la revista *Km. 111*, Buenos Aires, núm. 1, 2000 y núm.2, 2001.

7 Me refiero explícitamente al citado Raymond Williams y Fredric Jameson, y sus obras fundamentales, Williams, op. cit., y Jameson, Fredric, *El inconsciente político*, Madrid, Visor, 1989.

8 Fundamentalmente, Ferro, M. *Cinema e Historia*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1992. y Paz, Ma. Antonia y Montero, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Complutense, 1995.

9 Esta película es estrenada en 1940, año considerado el gran año del cine antisemita, debido a muchos films estrenados de ese tenor. Esta película batió todos los records de taquilla imaginables, no sólo en Alemania, sino además en los países ocupados. Ver al respecto, de España, Rafael. *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2000.

10 La primera parte de *Iván el terrible* se aprobó a finales de 1944 y se estrenó en 1945. La trama consiste en el enfrentamiento de Iván con los boyardos para lograr la unificación del país. Pensada como una trilogía, ya desde la segunda parte, Eisenstein tuvo problemas con el comité central que obviamente veía la identificación que el público hacía de Iván con Stalin. Siendo que el Zar era retratado como alguien sin voluntad ni carácter, creyeron que no era conveniente y el director tuvo que rescribir el guión varias veces. Ver Bordwell, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999.

11 Jameson, Fredric, *op. cit*

DEFINIENDO A LOS GRUPOS

Pensar un momento preciso en que los grupos de cine militante se conforman como tales es inconducente desde el punto de vista histórico. Podemos establecer una fecha de los manifiestos de *Cine Liberación* (CL), 1969 o 1972/1973 para *Cine de la base* (CB), pero eso implicaría desconocer que a pesar de que es importante el momento en que estos grupos pegan el salto hacia la construcción teórica de una práctica cinematográfica que se plasma en sus manifiestos fundantes, su trabajo va a tener algunas continuidades con relación al que vienen realizando desde hace años. Más interesante sería pensar que a partir del año '66, en que empieza la producción de *La hora...* se está gestando un nuevo concepto sobre el cine, que a partir de la exhibición del film y de los hechos políticos que acompañan el final de la década, se extenderá y afianzará en los primeros años '70.

Raymundo Gleyzer, miembro central del *Cine de la base*, tiene una trayectoria anterior en el tiempo a los integrantes de CL. Camarógrafo de *Telenoche* durante años, es el primer cronista argentino que desembarca en las Malvinas y realiza allí una verdadera etnografía del lugar. En esa línea trabaja también fuera de lo que realiza en *Telenoche*. Todos sus cortos de los '60 están elaborados con una mirada antropológica que en la Argentina tiene antecedentes en *Tire dié*, de la Escuela de *Cine del Litoral* (1958) fundada por Fernando Birri, y en Europa, entre otros, con *Yo, un negro* de Jean Rouch. Las preocupaciones sociales de Gleyzer son evidentes: todos los lugares que visita para filmar han sido castigados por una modernidad que sólo ha destruido los lazos sociales e impide a la gente establecer modos de vida acorde a los nuevos tiempos. Su mirada es crítica, pero no en un sentido romántico, ya que lo que vemos en *Ocurrido en Hualfin*, *Quilino* y *Ceramikeros tras la sierra*, tres de sus films más logrados de los años '65/66, es un fino retrato de sectores del interior que viven muy al margen del ámbito urbano, muy poco idealizados ya que no se exalta esa vida sino que se la busca reconstruir a través de las tradiciones perdidas por la modernización que no da nada a cambio; como ni el peronismo ni ningún otro gobierno ha modificado en nada la situación de los trabajadores por generaciones. Siguiendo las concepciones de Jorge Prelorán,¹ hay una necesidad de darle voz a aquellos/as que nunca la tuvieron. El gran quiebre se da con *México*,

la revolución congelada (1970). Hasta ese momento, todos los films del cineasta habían sido retratos conmovedores de sujetos desposeídos en sus mundos pequeños. El pueblito que fabrica artesanías para el ferrocarril que pasa una vez a la semana y que a veces no para siquiera, las mujeres ceramiqueras que producen artesanías para vender; la mirada profundiza sobre esos casos únicos. *México...* es diferente en el sentido que aquí Gleyzer ha viajado, ha estado en Cuba, en Europa, en Estados Unidos y ha tenido lo que podría llamarse una visión de mundo y a su vez de América Latina específicamente. Es importante señalar que llega a México para hacer el film muy influenciado por su paso por Cuba y la producción que en ese momento llevaba adelante el ICAIC.² Para ese entonces, la producción de este Instituto era abundante y su contenido muy comprometido con la revolución. La influencia de Tomás Gutiérrez Alea uno de los principales exponentes de ese cine, es incuestionable en la película de Gleyzer sobre México. En ella asistimos a un intento de comprender el destino político y social del país a partir de un relato audaz sobre la revolución de 1910, ya que en éste se permite hacer una crítica fuerte a los sindicatos mexicanos, por su subordinación al PRI y a la posición del PC mexicano por la misma situación. La mirada sobre el campesinado es lúcida; desnuda los aspectos más contradictorios de la visión que ellos mismos tienen sobre la Revolución y su relación, muchas veces clientelar, con el partido gobernante.

A partir de la realización de *México* Gleyzer tiene una visión más integral sobre América Latina y decide realizar el mismo experimento cinematográfico en otros países del continente, como Bolivia y Chile. Son las circunstancias económicas y políticas propias de cada país, lo que le impiden hacerlo.³ Básicamente, este cineasta financiaba sus películas con recursos propios y sus films eran exhibidos en lugares no convencionales, lo que no era en absoluto redituable.

A partir de la exhibición de *México* en Argentina, Gleyzer se encuentra con varios trabajadores del cine que habían estado vinculados al Frente de Artistas y Trabajadores de la Cultura (FATRAC), que era el frente cultural del PRT. De esta unión surgen los primeros cortos netamente políticos, sobre hechos específicos, como el secuestro de Stanley Silvester cónsul británico y gerente de Swift, que da vida a los comunicados del ERP 5 y 7: Swift; (1972) y el número 2, sobre el asalto al Banco Nacional de Desarrollo (1972). Lo más importante en ese año llegaría con la masacre de Trelew y el corto *Ni olvido ni perdón*, donde se muestra la conferencia de prensa en su aeropuerto de los presos fugados del penal de Rawson. Este corto que ya

aparece hacia finales del 72 como realizado por *Cine de la base*, haría pensar en la conformación de dicho grupo en el momento de mayor acercamiento de los cineastas al partido. Sin embargo, los primeros manifiestos son del año 1973, una vez terminada *Los traidores*. En palabras del propio Gleyzer,

«Los traidores es una película sobre la clase obrera argentina, sobre sus luchas y dificultades para construir una ideología revolucionaria. Es una reflexión política sobre las contradicciones en el seno del movimiento sindical, una denuncia que expone los métodos usados por una burocracia corrupta, y pone de manifiesto su unión con la burguesía.»⁴

En este manifiesto vemos que el *Cine de la base* se constituye no sólo para difundir y exhibir este primer film en la mayor parte de las provincias posibles, sino para hacer visible ante la propia clase la traición de sus dirigentes frente a los sindicatos.

En otro manifiesto inmediatamente posterior, se afirma que la constitución del grupo se lleva a cabo originalmente para la producción de *Los traidores*, pero que a partir de agosto de 1973, influye en dicha constitución el crecimiento interno y las necesidades de distribución y exhibición.⁵ A pesar de los pocos manifiestos encontrados del grupo, sabemos por los citados y por muchas fuentes secundarias, que el proyecto de este cine estaba 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 mercantil.

La participación de muchos de los integrantes de CB al Frente Antiimperialista para el Socialismo (FAS), le da un anclaje aún mayor con la situación social del momento. A partir de la proyección de *Los traidores*, Gleyzer busca 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.⁶

Las películas que fueron realizadas bajo este grupo fueron, además de las ya mencionadas, *Me matan sino trabajo y si trabajo me matan* (1974) y *Las AAA son las tres armas* (1977). Los Comunicados Cinematográficos 5 y 7 del ERP: *Swift*, estarían en una transición entre el trabajo grupal que Gleyzer venía realizando con Alvaro Melián y Nerio Barberis y la institucionalización de *Cine de la Base*. Es interesante notar como a partir de *Los traidores*, comienza a dise-

ñarse un cambio notable en las articulaciones políticas dentro del cine. En un acto que aparece en el film, la voz del sindicalista que se escucha de fondo es la de Salamanca, uno de los máximos dirigentes del sindicalismo clasista, pero además activo militante del FAS. Hacia el momento del rodaje de esta película, -junio / octubre de 1972- muchos de los participantes ya eran del Frente. Hay en este momento una vinculación que dura hasta el '74 con el FAS; vinculación que redundará 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.⁷ Esta relación con el frente de masas, ya que el FAS estaba compuesto por sindicatos clasistas, grupos de defensa de los inmigrantes, movimientos villeros, federaciones indígenas, universidades y otros grupos,⁸ coincide con una falta de decisión política por parte del PRT para incorporar a los grupos de artistas radicalizados en un proyecto sólido, en términos absolutos. El PRT no estaba en condiciones de canalizar las inquietudes de ese activo sector social -artistas revolucionarios- que iniciaba un período de crisis

(...) Así, faltó el Partido de madurez sobre el tema, sin lineamientos adecuados para desarrollar una eficaz política sobre el área, la tarea quedaba en manos de la iniciativa de quienes tenían esa función específica y la llevaban delante de acuerdo a sus propias capacidades y talentos o conocimientos, incluidos los prejuicios y las visiones estrechas las más de las veces.⁹

Esto explica la relación cada vez más cercana al FAS y el desconocimiento creciente del PRT hacia *Cine de la Base*, que en el '75 desconoce a *Los traidores* como una película propia.¹⁰

Ni Olvido... es un material muy rústico hecho con la conferencia de prensa brindada por los presos que habían fugado del penal de Rawson, Trelew, en el aeropuerto de esa ciudad. Es básicamente un documento de propaganda, para difundir los hechos y para dar cuenta además de la unidad existente en las organizaciones armadas antes de la vuelta del peronismo al poder. Tanto *Swift* como *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina (1966-1972)*¹¹ son noticieros con un formato documental y didáctico, destinados a informar la situación social y política desde distintos ángulos, la lucha de la clase obrera y la creciente represión del aparato militar/policial fundamentalmente a partir del Onganiato.

Ahora ya con *Me matan...*, Gleyzer vuelve a mostrar su creatividad y su concepción del cine. Es una historia documentalizada pero lejos del acartonamiento de los documentales políticos. Las imágenes articulan la narración intentando retratar una cultura obrera basada en

la comida común en una olla popular, organizada por los obreros de INSUD a los que les deben 6 quincenas de paga, además del reclamo por las pésimas condiciones de salud a la que están sometidos en ese trabajo: saturnismo. La situación de precariedad de esa vida es ironizada con bromas, música compuesta por ellos mismos y una camaradería que lejos de ser idílica permite ver las enormes dificultades que ya en el año 74 tenían los trabajadores y tod@s aquell@s luchadores/as sociales y políticos. Se puede trazar, a pesar de las diferencias en los tiempos históricos, una línea argumental y política entre *Me matan* y *Los traidores*. Está presente en la primera la crítica al peronismo, sobre todo en la figura de Isabel; a la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) se la señala como cómplice de las condiciones laborales además de las muertes por saturnismo de los trabajadores. Hay un llamamiento a la unidad de los trabajadores como clase y de adhesión al FAS, en la figura de Rodolfo Ortega Peña, que es asesinado poco tiempo después, lo que lleva a que le dediquen esa película.

La historia es narrada por los propios trabajadores, apareciendo pocas veces el narrador por fuera de la propia cultura obrera. En muchos aspectos esta es la obra más pura, sobre todo técnicamente.

El relato de *Los traidores* impacta por su contenido crítico en lo que respecta a la clase obrera y a sus contradicciones allí presentadas. Pero desde el punto de vista estilístico es una narración tradicional que apela al uso de Flashbacks, con un montaje de sonido bastante deficiente, poco cuidado con la fotografía y planos convencionales. Esta precariedad técnica, no le quita méritos a estos dos films, sobre todo en lo que respecta al uso del humor popular en un sentido muy poco populista.

Las AAA son las tres armas, será la última película de *Cine de la Base*, filmada en el exilio. Su texto es la carta abierta a la Junta, de Rodolfo Walsh, escenificado con imágenes en forma de collage provenientes de la Argentina. Para ese momento, Gleyzer ya figurará como desaparecido.

La trayectoria de *Cine Liberación*, está íntimamente ligada a la producción de *La hora de los hornos*,¹² 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. En alguna de ellas, se plantea la cuestión de cómo hacer para que esta película se difunda según la instrumentalización para la que fue concebida: un artefacto cultural con fines a *generar conciencia* sobre la situación política argentina y latinoamericana. En esas exhibiciones encontramos a figuras como Rodolfo

Walsh, Raymundo Ongaro o Hernández Arregui. La difusión y exhibición son algunos de los problemas que generaron en este grupo como en el formado, años después, en torno a la figura de Raymundo Gleyzer, la necesidad de crear grupos de cine encargados de producir, exhibir y distribuir.

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, reconocido por su film «*El camino hacia la muerte del viejo Reales*».

Es interesante ver cómo la marginalidad de la circulación de *La hora...* en pleno Onganiato, lleva a casi un silencio absoluto en los medios gráficos más politizados, por lo menos hasta que comienza a difundirse en Europa, donde es reconocida como de vanguardia tanto en la Argentina como en América Latina.

Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, es el subtítulo de esta obra dividida en tres partes. *Neocolonialismo y violencia*, es la primera y a la vez la única pensada para su posible difusión en salas cinematográficas, aún estando dedicada *al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana*. La denuncia fundamental es al Imperialismo que sume en la pobreza, el hambre y la miseria a toda América Latina, además de la situación de dependencia cultural e intelectual; *Imperialismo* que impide el desarrollo de una cultura *nacional* que es lo que el film aspira, entre otras cosas, a recuperar. Este tipo de pensamiento, influido por los movimientos independentistas africanos, la Revolución Cubana, el fenómeno Chino, alcanza gran desarrollo durante la década del sesenta y tendrá amplia influencia en la convergencia de sectores medios hacia el Peronismo a fines de la misma.

La segunda parte, dedicada al *proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional de los argentinos*, llamada *Acto para la Liberación*, analiza en *Crónica del Peronismo (1945-1955)* los diez años del peronismo en el poder que termina con un reportaje hecho a Perón; en *Crónica de la Resistencia (1955-1966)* aparece el proceso de la Resistencia Peronista y su agotamiento como proceso político, en el momento de realización del film.

La tercera parte, llamada *Violencia y liberación*, consiste en un análisis de la violencia en los procesos de liberación nacional y la construcción del *hombre nuevo*.

Sin duda alguna, *La hora...* es un *film político* y con él *Cine Liberación* va a pasar a ser uno de los grupos que en la década de los '60, van a estar marcados por la noción que todo es política.¹³ La

diferencia con la etapa anterior está dada por el compromiso no sólo del autor sino de la obra.¹⁴

Los propios cineastas ligados al grupo proponen una nueva forma de categorizar este cine político: sería el *Tercer Cine* que revoluciona forma y contenido, no sólo porque estéticamente se buscan, aparentemente nuevos lenguajes subordinados a las necesidades políticas, sino porque es revolucionaria la forma en que se instrumentará su producción, distribución y comercialización. El *Primer Cine* sería aquel más comercial, identificado con la industria cultural, fundamentalmente Hollywood; el *Segundo Cine*, aquel desarrollado en Europa a fines de los cincuenta y comienzos de los '60, vinculado a lo que se denominó cine de autor, como la Nouvelle Vague francesa pero además el cine argentino de los '60, como el de Torre Nilsson o Kohon.

Antes de analizar los cambios en los manifiestos del grupo, me gustaría hacer un examen de las características de su forma y contenido. Inevitablemente debo hacer referencia a la biografía de Solanas, el principal mentor del film. Egresado del Conservatorio Nacional de Arte Dramático en 1962, se vinculó a varios grupos de intelectuales, fundamentalmente escritores, como Gerardo Pissarello y Enrique Wernicke, encuentros que le permitieron discutir las obras de Marechal, Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche. En esos tiempos conoció al poeta Juan Gelman, Lautaro Murúa, Andrés Rivera y Roberto Cossa.¹⁵ Paralelamente, trabajaba como guionista de historietas, rasgo que se verá con claridad en la puesta en escena de muchas de sus películas, fundamentalmente *Los hijos de Fierro* (1972-1974). En 1962 filma el corto *Seguir andando*, invitado al Festival de San Sebastián. Ahora bien, la relación más directa con los medios audiovisuales la tendrá a partir del año 63 cuando se vincula con la industria de la publicidad, en la que desarrolla un intenso trabajo que dura tres años, hasta que comienza a filmar *La hora...* En esos tres años de derroteros por la publicidad, Solanas filma noticieros y documentales para, en el futuro, realizar un documental sobre la identidad nacional. Ese proyecto será realizado en la clandestinidad junto a Getino, al que conoce en el '63.

Durante 1966 y 1967, ambos recorren el país grabando y filmando en una 16mm. Sus intenciones eran entonces romper con el formato de documental tradicional, cambiando fundamentalmente las estructuras del montaje. Eso se vislumbra en la forma en que aparecen las secuencias fragmentadas, con una clara influencia del modo de montar propio de la publicidad. Solanas concibe la idea de apro-

piarse de los procedimientos del enemigo para usarlos en provecho propio y entonces, resignificarlo.

La fragmentación de las imágenes es una característica propia de la publicidad, es lo que hoy se ha dado en llamar la estética del video clip. Ese tipo de fragmentación tiende, en general, a una rápida absorción de los espectadores de las imágenes que recibe. Este montaje tiene una eficacia comprobada en la venta de productos. Es el montaje del Pop Art, compulsivo, irracional, con una música monocorde y con explicaciones en carteles de todo tipo, que redundan una y otra vez sobre la imagen.¹⁶ Oponer ese tipo de estética a la del cine clásico es realmente abrumador, ya que éste se caracteriza por una forma de relato en general muy lineal, que podrían clasificar dentro de la narración realista donde el montaje se hace invisible. Qué efectos pueden lograrse con esa estética de montaje fragmentado es difícil saberlo pues, como adelanté en la introducción teórica, los artefactos culturales nos hablan históricamente y dependen de su recepción. Su sentido está supeditado no sólo a su forma/contenido y a las intenciones del autor sino a la forma en que se lleva a cabo el proceso de recepción que está inscrito en un determinado marco de relaciones políticas que son históricas. La recepción en los ámbitos internacionales a este tipo de estética para el cine político fue en líneas generales, favorable. Como mencionamos antes, en la Mostra del Nuovo Cine di Pesaro, su contenido, pero también el tratamiento formal fue saludado por la crítica.¹⁷ Ahora, no todos los críticos llegan a la misma conclusión. En un coloquio organizado en 1969 a raíz de la presentación de *La hora...* en el Barrio Latino de París, los críticos de la *Nouvelle Critique* ligados al PC francés explicitan que la práctica del cine publicitario llevada a este tipo de film político, establece una comodidad y/o familiaridad hacia las imágenes; los espectadores a los cuales pareciera estar dirigido el film serían los sectores medios e intelectuales europeos que se han habituado ya a la estética publicitaria de la televisión incorporando la imagen con total facilidad.¹⁸ Más allá del debate suscitado en ese momento en Europa, podemos decir que muchos cineastas y críticos que saludaron el film como una obra maestra, el caso claro es el de Raymundo Gleyzer o el crítico Alsina Thevenet, no por ello dejaron de llamar la atención en el tratamiento de las imágenes. No sólo es la forma de montaje fragmentado lo que aquí se pone en cuestión; creemos que la utilización de otros recursos utilizados como la irrupción de un clásico como la voz en off que guía o carteles con consignas políticas imperativas tienen un efecto que lleva a la poca elabora-

ción por parte de quien ve, haciendo muy difícil el debate desde un lugar que ya no esté pre-elaborado por el propio film. Creo que la máxima de *eliminación del espectador* siguiendo los escritos de Frank Fanon , «no hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores», lleva a que el espectador resulte manifiestamente subestimado en su capacidad de elaboración de la imagen. Claro que procedimientos de experimentación en el montaje ya habían sido utilizados, por el primer Eisenstein y por Dziga Vertov cuarenta años antes. En ese momento, la utilización de letras impresas en la pantalla en *Octubre* o la fragmentación y superposición de imágenes en *El hombre de la Cámara*,¹⁹ implicó una ruptura con las formas narrativas del cine, aún muy joven. Eso se concedía con la época revolucionaria en que estos cineastas estaban inmersos. Además, la propuesta de los Rusos concibe al montaje como una forma dialéctica de construcción de conceptos por asociación u oposición. La fragmentación de Solanas carece de ese contenido profundo; la reutilización de esas formas que rememoran levemente a esos maestros pero que están embebidas de una estética y en una ideología que pretende desenmascarar, resulta mínimamente problemática, siendo que desde Eisenstein a Solanas pasaron varias décadas en que ya lo que era vanguardista en los '20 dejó de serlo hacia fines de los '60.

Con respecto a los contenidos del film, quisiera señalar otras cuestiones. Éste intenta denunciar el papel corrosivo del *Imperialismo* en los procesos de formación de América Latina como continente y de la Argentina en particular. CL está, a nuestro entender, preso de concepciones políticas dominantes de la época en dicho continente. Éstas tenían como base las ideas que habían convergido desde el socialismo y el peronismo y habían decantado en el Peronismo Revolucionario. Sólo la radicalización nacional y posteriormente latinoamericana permitiría una revolución capaz de romper lazos con el Imperialismo y así llevar adelante una verdadera revolución social. La huella de la Revolución Cubana y la concepción del foco rural promulgado por la práctica y los escritos del Che, prendió fuertemente en los grupos de la Nueva Izquierda y a nuestro parecer llevó, muchas veces a una caracterización de la Argentina como un país más de América Latina, avivando las concepciones ruralistas y creando una identidad que no es sólo política; es parte de una estructura de sentimiento más fuerte que atraviesa las identidades y es parte del entramado cultural.

Si bien Solanas establece en el film que la Argentina difiere del resto de América Latina, no explicita en qué aspectos lo hace. Las

imágenes en su mayor parte rurales acentúan los aspectos más marginales de la Argentina; hay un forzamiento por colocarla dentro del *Tercer Mundo*. Siendo que en ese momento en este país había un 91% de población alfabetizada, un 1,6% de crecimiento anual, una esperanza de vida de 63 años y que los sectores medios eran un 38% de la población, queda desdibujada la realidad argentina frente a la más específica de los otros países de América Latina. Se pierden los procesos de radicalización política de los últimos '50, que tenían como protagonista a la clase obrera, y los '60 con la radicalización de los jóvenes; ambas situaciones desarrolladas en la ciudad como espacio del conflicto.

La aparición en el film, sobre todo en la primera parte, que no casualmente fue la de mayor difusión, de la *Oligarquía* como principal agente del *Imperialismo* en el país, no da cuenta del carácter de país capitalista e industrial.²⁰

Esta caracterización entrará en conflicto con la desarrollada en la segunda parte de *La hora...*, sobre todo en lo que refiere a su concepción de la historia.

Notas a «Definiendo a los grupos»

1 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 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.

2 Este centro de producción cinematográfica en Cuba fue la meca de los cineastas latinoamericanos durante la década del '70.

3 En el caso de Bolivia, por no conseguir financiación. En el caso de Chile, por la frágil situación política en la que está inmersa el Frente popular. Peña escribe en su libro que en realidad la gente de CL les dijo a los chilenos que CB eran trotskystas. Lo cual funcionó como un buen argumento descalificador lo que llevó a los chilenos a desistir del proyecto de una realización conjunta con Gleyzer.

4 *Nota sobre el grupo cine de la base*, 1972-1973, Inédito

5 *Cine de la base*, *Difusión*, 1973, Inédito.

6 La experiencia de *Cine de la Base* es rescatada contemporáneamente por una revista como *Nuevo Hombre*, que durante el período 72-74, está ligada al PRT. En una entrevista realizada a Jorge Bertone, miembro de CL en Córdoba, éste manifestó que a pesar de las diferencias entre ambos grupos, muchas veces uno proyectaba los materiales del otro. De hecho, sin precisar una fecha, recuerda la proyección de *México* en la Universidad de Córdoba, organizada por CL.

7 Es interesante ver como en una revista como *Nuevo Hombre*, asistimos en el campo del arte, fundamentalmente en el cine, a un proceso de cambio que recorren los años que van del 71 al 74. Antes de la llegada del peronismo al poder, fundamentalmente durante todo el año 1971 y gran parte de 1972, las notas sobre cine y política están dedicadas casi exclusivamente a CL. Luego de mediados del '73, el cine militante estará ligado más

claramente a *Cine de la Base* y a su lugar en el FAS. En el número 54 de enero del '74, hay extensas notas sobre el plenario del MBS, perteneciente al FAS y realizado en noviembre del '73. Además, se explicitan las bases programáticas del FAS y la relación de éste como frente de masas y el cine. Se convocan a todas las regiones del país a desarrollar grupos de cine clasista y militante, siendo el propio FAS el encargado de canalizar la distribución de los mismos.

8 *Nuevo Hombre*, núm. 54, enero de 1974.

9 Mattini, L., *Hombres y mujeres del PRT-ERP*. Buenos Aires, Contrapunto, 1990.

10 Mattini, L. op. cit.

11 Este es un largo semidocumental de un grupo de egresados de la carrera de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata, vinculados al grupo de Gleyzer.

12 El título está inspirado en una cita del escritor cubano José Martí, « Es La hora de los hornos y no se ve más que luz».

13 Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina: la década del sesenta*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, (1991)

14 Este proceso fue analizado con relación a lo que ocurre con los artistas de la vanguardia plástica rosarina y porteña durante fines de esa década, fundamentalmente en *Tucumán Arde*. Ver, Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

15 Monteagudo, Luciano, *Fernando Solanas*, Bs. As. CEAL, 1993

16 Una crítica incisiva sobre esta estética en el film es la realizada por Beceyro, Raúl, op. cit.

17 G. Fofi, *Quaderni Pracantini*, julio de 1968, núm. 35.

18 Nota reproducida en *Cuadernos de Cultura*, núm 99, segunda época, enero-febrero de 1970.

19 Dziga Vertov, uno de los más importantes cineastas rusos con gran influencia del futurismo es, durante la Revolución Rusa, parte del Comité de Cine de Moscú, así como editor del Semanario Filmico, difundido a lo largo de toda Rusia, imágenes sobre la Primera Guerra, la Revolución y la Guerra Civil. Volcado a las escenas de la cotidianidad dentro de lo excepcional del momento, teoriza sobre el cine como vanguardia política y estética en diversos manifiestos. Su máxima reflexión sobre el cine será en la composición surrealista / futurista *El hombre de la cámara*, de 1929.

20 En 1969 la PEA está compuesta por un 32,5% de trabajadores empleados en la industria, un 48,3% en los servicios y un 19,2 en la agricultura. Entre un '70 y 80% de la población del país vive en núcleos urbanos.

IDEA DE LA HISTORIA

Una de las ideas fuerza central en *La hora...* es el de un destino latinoamericano común. Destino que como vimos está reforzado por la pertenencia de la Argentina al continente a través de compartir características que en realidad no comparte. Lo que hay es una fuerte estructura de sentimiento cuyo rasgo central, explicable en términos históricos, es

«la creencia que existe un espacio-tiempo europeo y un espacio-tiempo americano o indoamericano; dos ciclos culturales incommunicables como las civilizaciones de Spengler. Cada espacio-tiempo tiene sus propias leyes, su propio ritmo, movimiento y velocidad. Los conocimientos son relativos a este espacio-tiempo. Así, por ejemplo, el marxismo expresaría una teoría científicamente válida para la Europa del siglo XIX pero inadecuada para la América del siglo XX».¹

Esta es la concepción presente en toda la obra de CL no sólo en *La hora...* Es el pueblo latinoamericano el que aparece oprimido, golpeado y humillado por un enemigo común. Ese mismo pueblo sólo podrá liberarse con su propia fuerza e ideas autóctonas. Dicho desde un país que poco estaba identificado con América Latina, no sólo por las características mencionadas más arriba, sino además por el fuerte movimiento obrero, protagonista de la abrumadora mayoría de las luchas.

Un país que estaba marchando en poco tiempo hacia un ciclo de combatividad obrera y urbana y que venía de dejar atrás una década de Resistencia Peronista. El film en su primera parte no desconoce eso, si bien los paneos por paisajes rurales y los primeros planos a indios/campesinos vuelven a poner sobre la mesa, imágenes que remiten a los sentimientos populistas más arraigados, que se simbolizan a la perfección en un cine como el de Sanjinés con toda razón, ya que el cineasta boliviano produce a través de UKAMAU, grupo de cine político, la realidad rural de su país. Lo que termina de afianzar el círculo de identificación es la figura del Che muerto que cierra en un largo plano fijo, la primera parte de *La hora...*;² plano que una vez el peronismo llegado al poder, será remplazado por la imagen de Perón.

Curiosa es en este sentido la segunda parte, *Acto...*, que como dijimos anteriormente, está dedicada al *proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional del pueblo argentino*. Esta parte a mi entender, es la más conflictiva de las tres, ya que está presente una tensión constante en el nivel de construcción del relato histórico, con respecto al

sujeto soporte del mismo. Sus primeras imágenes no difieren de rasgos presentes en toda la primera parte: el *Tercer Mundo* desde todos los ángulos posibles, China, Vietnam, África, América latina; escritos del Che, estableciendo, una vez más, la necesidad de crear muchos Vietnam; carteles alusivos como, *La destrucción del Imperialismo liberará a todos los hombres* (05:13), además de *o Revolución socialista o caricatura de Revolución* (05:22). Finalmente llega la primera parte, *Crónica del Peronismo*, y la narración se complejiza mucho más en un aspecto clave: la tensión que existe entre la identificación con la *clase obrera* como sujeto y el *pueblo*, siendo éste último el significado de lo nacional. Esta contradicción subyace en el vínculo explícito entre Perón como expresión de la liberación nacional y Evita como expresión de las capas explotadas. En toda la historia de las dos primeras presidencias, la clase no es autónoma en su formación ni en su experiencia; nace de la voluntad de Perón y el Ejército que viene a cohesionar a las nuevas fuerzas. La clase obrera y burguesía industrial, son previas al peronismo; este tipo de incongruencias aparecen frecuentemente. De hecho, las manifestaciones del 17 de octubre son musicalizadas con la marcha peronista. En el mismo momento que es exaltada la revolución nacional que el peronismo lleva a cabo como movimiento, se caracteriza al policlasismo peronista como su principal debilidad, ya que los industriales temen más al proletariado que al *Imperialismo*. El problema central, para CL es que el peronismo no eliminó a la *Oligarquía*.

Llega la crisis del '50 y junto a la muerte de Evita, se precipitan la burocratización, la crisis económica y la lucha de clases; se quiebra el frente nacional: el ejército pasa a ser gorila, cuando ayer era nacional, sin ninguna mediación explicativa para ninguno de estos procesos.

A partir del análisis sobre la Resistencia, la clase va a tener un lugar central. Se explicita el papel hegemónico del proletariado en el movimiento de liberación, con carteles como *Lucha por la liberación nacional es inseparable de la lucha por la liberación social* (44:20). Ese papel se quiebra en el relato cuando minutos después, en una entrevista realizada al propio Perón en Madrid, se establece el papel central de la juventud revolucionaria, con claras referencias a la guerrilla como forma organizativa, en el papel de conducción del movimiento (00:46:39).³ A partir de allí, la clase va a ser representada como algo incapaz de hegemonizar políticamente dentro del movimiento pero, sin hacer prácticamente referencia a la burocratización o a la disputa de poder que en ese

momento era flagrante, sino a su elevado grado de aislamiento político durante los '60 y a la falta de un programa revolucionario, dictado por una vanguardia. El espontaneísmo que hace veinte minutos era resaltado por ser parte de la esencia obrera y nacional, es ahora criticado a favor de una conducción juvenil: el *pueblo* es ahora sujeto, conducido por los jóvenes. Son los propios trabajadores, ligados a la CGTA, los que afirman que la lucha sindical no resulta, basados en el fracaso de su experiencia, sobre todo a partir del proceso de ocupación de fábricas durante el gobierno de Illia.⁴ CL construye un relato de la Historia, donde la clase obrera es fundamentalmente lo que sostiene al peronismo a partir del '55, desde lo social pero también lo político pero, haciendo uso de entrevistas a jóvenes militantes universitarios a fines de los '60, se inserta a ese sector como vanguardia. Es en esta segunda parte donde Perón tendrá más trascendencia con relación a la precedente y a la posterior. Con respecto a la inserción en un discurso latinoamericanista, estas se ven en las referencias al Imperialismo como principal contradicción presente a lo largo de todo el proceso sin matices y a su eliminación por la lucha armada.

Es interesante ver como la imagen de Perón va a ir creciendo en las próximas producciones del grupo. En la coyuntura 66-68, donde el regreso era aún incierto y el poder del sindicalismo neoperonista podía significar un desplazamiento del líder en la lucha de poder dentro del movimiento, su imagen está velada o en todo caso se puede remitir a él a través del relato sobre la resistencia peronista, presente en la segunda parte del film. Pero a partir de 1971, Perón es la figura central en la producción de CL. Muerto Vandor, la juventud disputando poder dentro del movimiento, era inminente la acumulación de este para cada una de las facciones en pugna. CL, cercano como grupo a la *tendencia revolucionaria*, decide la realización de una película paradigmática, *Actualización política y doctrinaria* (1971). 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. Todo el documental, conformado por primeros planos del líder y algunos planos medios de él junto a Isabel, consiste en una larguísima exposición de la *doctrina peronista*, en sus aspectos más troncales. Todo el relato tiene una forma circular perfecta, al volver una y otra vez sobre los mismos ejes. Da la sensación de que durante los meses de junio, julio y octubre, CL se dedicó a preguntar en forma reitera-

da lo mismo, al punto que en algunas secuencias Perón contesta antes que Solanas termine la pregunta. No queda claro cual es la *actualización* que el film alude. A lo sumo, la insistencia de Solanas y Getino hace que la palabra *socialismo* aparezca durante dos o tres veces en sus preguntas o en los ya concebidos carteles, pero las definiciones políticas esgrimidas no son otras que las esperadas para no herir susceptibilidades de ninguno de los grupos. Como dije antes la palabra aparece fundamentalmente en los carteles aclaratorios que el film insiste en presentar, más que en la boca del propio Perón, el que sí explica varias veces que el cristianismo y el humanismo de la política son la base de la doctrina Justicialista. Todas las definiciones básicas que el peronismo ensaya desde hace 25 años se hacen presentes. Lo nuevo es la adaptación de lo dicho en otras ocasiones a las tensiones internas del movimiento de ese momento: la incorporación de la juventud como sector central en el trasvasamiento generacional; la necesidad de definir *socialismo* como básicamente un sistema de justicia social y fundamentalmente la diferenciación entre compañero, traidor y enemigo, conceptualización que aparece en forma idéntica al principio, en el medio y al final.⁵ La pluralidad, reivindicada durante toda la obra, como característica constitutiva del movimiento, remite perfectamente al líder como punto culminante de la misma. Es él el que puede poner orden y equilibrio.

La clase obrera se nombra sólo una vez a lo largo de la hora y diez que dura esta película; no hay ninguna referencia concreta a la situación política de ese momento. Ni a los militares, ni a las organizaciones armadas, ni a los sindicatos. El retorno no es siquiera esbozado. Perón no corre riesgos, sus definiciones son generales y lo suficientemente ambiguas como para no dejar dudas que los que quieran estar, de derecha o izquierda pueden hacerlo bajo su tutela. CL presiona para sacarle definiciones acordes con la izquierda peronista. De algo no cabe duda, son ellos los que han hablado con él y tienen su voz y su imagen para transmitir sus órdenes hacia dentro del movimiento.

La concepción de la Historia ahistórica que el peronismo hace de sí mismo en *Actualización* comparte algunos de los rasgos ya vistos en *La hora...*, pero radicalizados. El film comienza con la cita de San Martín del año 1819, antes del cruce de los Andes; que también aparece en la segunda parte de *La hora...*; igualmente en *Juan Manuel de Rosas*, de Antín de 1972⁶ y en el *Santo de la Espada* de Torre Nilsson, de 1970.⁷ Ambas películas de ficción, de realizadores importantes del cine comercial, comparten con el cine

de CL este sentimiento de construcción histórica latinoamericana, presente desde el momento de la independencia o sea, 1810. Se reafirma la línea San Martín, Rosas, Perón., tan cara al peronismo desde sus orígenes.⁸ Esa genealogía no es una explicación histórica de la aparición del peronismo, sino teleológica: hay una identificación atemporal del peronismo con ciertos elementos del pasado que no son tomados en su dimensión histórica en ningún sentido. El fenómeno discursivo que podemos visualizar en los films de CL, compartido por las películas de tipo histórico como las que citamos, se caracteriza por la condensación de los mitos fundadores de la nación en un mismo presente.

Me gustaría que al analizar la última obra de CL, *Los hijos de Fierro*, se pudiera establecer un puente en el desarrollo de la concepción de la Historia de este grupo. Este film fue concebido desde sus orígenes como una antítesis de las adaptaciones literarias llevadas al cine hasta ese momento, sobre todo el *Martín Fierro* (1968) de Torre Nilsson y *Don Segundo Sombra* (1969) de Antín.⁹ Se buscaba realizar una versión donde el conflicto presentado en la novela, no quedara anclado en la historia pasada sino que ayudara a entender el presente, la subordinación del pueblo argentino a la oligarquía y al *Imperialismo* todavía vigentes. Lo que se planteaba era realizar, desde la obra de Hernández, una metáfora del destino del país desde la caída de Perón. La poesía del libro, que es trasladada a la pantalla, no impide que los realizadores abandonen la noción de Film-ensayo presente en *La hora...*

Esta película atravesó en su rodaje enormes vicisitudes; la preparación se inició en 1972 bajo la dictadura de Lanusse, en e 1973, el Instituto Nacional de Cinematografía la consideró de *interés especial* y a su finalización, a fines del 74, dos de sus integrantes habían caído bajo el fuego de la Triple A, Troxler y Vera. El film es un recorrido por la historia argentina desde 1955 hasta 1973. Los personajes, los tres hijos de Fierro y él mismo, encarnan a Perón y a las distintas etapas y sujetos de la Resistencia peronista que para los realizadores abarca todo ese período. La elección de los actores - militantes reconocidos, figuras de la militancia peronista desde épocas de la Resistencia, como César Marcos o Julio Troxler- afianzan en el film un supuesto carácter de verismo.

Los Hijos, representan aquellos topos políticos que los realizadores consideran claves para el fortalecimiento del Movimiento peronista en el año de la finalización del film y los proyectan hacia el pasado: milicias obreras, los barrios levantados (en la figura del más joven, el Hijo menor) y las fábricas movilizadas. Perón, a partir

de la decisión de una retirada estratégica, les lega las banderas históricas del Justicialismo, reafirmando la doctrina y la mística propia del movimiento. Todo el relato es una afirmación de la necesidad de unificación nacional frente al enemigo imperialista; aquellos sectores *traidores* como los militares o la oligarquía son un simple aliado del Imperio, por lo tanto contrarios a la nación.

La etapa de la *Resistencia peronista* se funda en una serie extensa de toma de fábricas donde se contraponen la situación actual de pérdida de poder obrero con la situación anterior de dignidad de los trabajadores, que ahora intentan mantener la unión a partir de la supervivencia de las comisiones internas, legado peronista. A estas imágenes de lucha en la fábrica, se intercalan las de la cárcel y la tortura; se patentiza la persecución que sufre el Hijo Mayor, encarado por Julio Troxler, por insistir en su identidad peronista.

Son retratados los fusilamientos del '56 como parte de una ofensiva del régimen represor hacia esa misma identidad y como veremos más adelante en el análisis de *Operación Masacre*, ese evento es también mitificado aquí otorgándole un carácter fundacional en el plano simbólico que recorrerá toda la película.

Hay una predilección en las locaciones elegidas por Solanas en torno al campo y a la zona sur de Buenos Aires. Si bien la fábrica aparece y es innegable que pertenece al ámbito urbano, el libro pareciera darle la excusa para mirar la ciudad desde afuera, desde lo rural; la oligarquía puede así ser mejor visualizada. Además, Perón se exilia en el campo y todas las imágenes lo muestran como un hombre de a caballo, estableciendo una fuerte ligazón con la historiografía revisionista argentina, identificada fuertemente con los caudillos, Rosas y San Martín, sobre todo. Perón es un guerrero que es siempre perseguido por el *Imperio*, que nunca descansa: hay una mirada acrítica en ese exilio.

A pesar de proponerse un relato histórico, hay una disolución del tiempo, ya que las marcas de determinados eventos históricos aparecen pero en un orden que resulta confuso por demás. Así se retratan los fenómenos de la primera etapa de la Resistencia y la consiguiente burocratización posterior, pero a pesar de ello, los enfrentamientos entre ambos sectores del sindicalismo peronista no son relatados tan dramáticamente como en otras interpretaciones sobre la época.¹⁰

La izquierda aparece en forma crítica al plantearse la incompreensión que ha tenido históricamente para entender el peronismo. Incluso la figura del *negro* mezcla de Cooke y Hernández Arregui, ideólogo más radicalizado que el resto y que desaparece sin más hacia el

final del film, es muchas veces criticado por el Hijo Mayor por su cerrazón y su falta de flexibilidad política en su crítica a las acciones sindicales de los burócratas, dice El Negro: «aquí el problema es político, no gremial! Contesta el Hijo Mayor: Los gremialistas tienen sus grandes limitaciones. No pueden alzarse contra el gobierno sin perder el gremio. Hay que unirse para que la gente esté unida». (*Los hijos de Fierro*, 1:28’).

Las tensiones, que existen, entre sindicalismo burocrático y militantes de base, desaparecen cuando el burócrata encarnado por César Marcos, líder en el año 56 del CNP,¹¹ sueña su muerte: esto lleva nuevamente a un llamado a la unidad.

Si pensamos que el film está dedicado a los dos integrantes del mismo muertos por la Triple A, que a fines de ese año, cuando se terminó de editar, hacía tiempo que los enfrentamientos dentro del peronismo eran sangrientos, cuesta mucho comprender la estrategia de unidad de CL, entendiéndolo que los grupos más radicalizados dentro del peronismo ya habían abandonado tal estrategia hace rato. En este marco de conservadurismo político extremo, en relación con la filiación política del grupo, el PR, la incorporación de hitos históricos que están protagonizados no tanto por el peronismo sino por la izquierda, como son Trelew y el Cordobazo, resulta más que confuso. Es cierto que una de las características de los grupos que convergieron en el PR es la tensión permanente entre peronismo y socialismo. Esto en los ‘60 está encarnado fundamentalmente en la figura del Che y en la de Cooke como pensador y militante del movimiento, el más claro exponente de esa tradición que luego hará pié en el Peronismo de base (PB), fundamentalmente.

Ahora, si esa tensión parece estar presente al comienzo del film, es resuelta con la desaparición de la figura más *izquierdizante* del film, el *Negro*; la película se va *peronizando* hacia la última parte titulada *La vuelta*, donde nuevamente se remarca la fuerza de la unidad nacional. Además, termina con la misma imagen del inicio: plano de una murga, que al principio festejaba el hecho del peronismo en sus orígenes y que al final demuestra que el peronismo es la Argentina.

En *Operación masacre*, film de Jorge Cedrón, cineasta político ligado fuertemente al peronismo pero de llegada mucho más comercial, la utilización de la figura de Troxler, que hace de sí mismo, tiene la misma fuerza que en *Los hijos...*; es la historia viva, la prueba empírica de la persecución del peronismo, de su muerte y tortura pero de su tozudez y de su fuerza al mismo tiempo. Troxler sobrevive y cuenta la historia; ésta se narra sobre su figura que es el

soporte de los derroteros del campo popular identificado con el peronismo de manera explícita.

Ahora, así como en *Los hijos...* ocurre algo similar, en *Operación...* se lleva a cabo un ejercicio interesante de simbolización consistente en representar al pueblo peronista como inocente de cualquier hecho político. No la inocencia frente a los fusilamientos y la tortura; es la ingenuidad de la despolitización inmediata, mecánica. La adhesión al peronismo no es ideológica, no es una elección racional, sino sentimental, espontánea y eso trae aparejada una candidez, una transparencia que sorprende en los diálogos e incluso en los gestos de los actores. Esa concepción está presente en todos los films de CL sin excepción y es una de las características centrales de la ideología populista, en el sentido de considerar la adhesión al peronismo como algo esencial y no explicable históricamente en su totalidad.

Esa inocencia se ve reflejada en que los fusilamientos no sólo son una medida extrema, sino que entre los fusilados hay hombres extraños al levantamiento; sin embargo son los propios trabajadores resistentes, involucrados en el levantamiento los que no comprenden la represión, en un momento donde ya la había, y claramente para ellos. Uno de los diálogos es significativo. Frente al interrogatorio de un policía a uno de los detenidos, a la pregunta de si es peronista, éste responde: -no, yo no! Yo del trabajo a mi casa y de la casa al trabajo! (0:57':20"), para luego arrepentirse. O sea, el peronismo es algo tan propio del pueblo argentino que no es posible darle fin ni se comprende cómo puede ser algo estigmatizable.

El final del film, que está por fuera de lo relatado por Walsh en su libro, consiste en un agregado documental, donde a través del relato de Troxler se gira siempre sobre la misma pregunta: qué significa ser peronista. Las imágenes de documentales que testimonian los 18 años que separan al film del 55 y la marcha peronista de fondo, son el escenario elegido para mostrar que ser peronista no es haberlo sido durante el 46/55, sino luego, luchando en la calle y en los gremios, habiendo sufrido humillaciones y cárcel. Esa es la identidad peronista que se construye en la narración, una radicalizada por culpa de los otros y por lo tanto diferente a la del periodo anterior: nace el mito del peronismo resistente, que será muchas veces retomado por la izquierda para volverlo en contra del propio peronismo como hace Raymundo Gleyzer en *Los traidores*.

Este film de 1973 narra la historia de un sindicalista que a partir de una activa participación en la *Resistencia Peronista*, asciende dentro de la estructura sindical a medida que va pasando por un proce-

so de burocratización. La idea de no hacer un documental, de realizar un film de ficción me parece que radica en la necesidad de decir cosas que el formato anterior no permite. El cine político latinoamericano de ese momento está casi en su mayoría comprometido con el formato documental y la decisión de Gleyzer en algunos círculos resulta desconcertante.¹² Su decisión pareciera ser que pasa por el deseo de llevar el cine a los sectores populares, acostumbrados a la ficción a la vez que por la necesidad de hacer una búsqueda dentro de la subjetividad de los personajes. Este formato permite enriquecer enormemente la temática tratada y la obra en sí misma.

Basado en el cuento *La víctima*, de Victor Proncet, principal actor de la película, este guión tiene un parecido significativo con la novela de J. Murillo, *Los traidores*, militante comunista y colaborador en la influyente revista *Cuadernos de Cultura*.¹³ De cualquier modo, esta película se hace al margen del PRT, se financia con dinero del productor Bill Susman y con la colaboración de Jorge Cedrón, que recién había terminado de filmar *Operación...*

La ficha técnica del film permite apreciar una cantidad de actores / actrices profesionales y gente que nada tenía que ver con el medio artístico.

Gleyzer, que tenía una gran admiración por el importante documentalista Joris Ivens, toma de él muchas de las marcas estilísticas presentes en *Tierra de España* (1937), como por ejemplo los primeros planos largos y los planos medios, introduciendo en medio del relato general, la cotidianidad de los personajes.

Por otro lado, hay un intento en este film, de construir una visión de la cultura obrera no populista, en franco contraste con *La hora ...* o *Los hijos...*

¿Qué es la traición que el film muestra? Pensemos un momento en otra obra producida en el mismo año, y ya comentada en este trabajo, *Operación Masacre*, de Cedrón. El conflicto, enfrentamiento y traición son vistos aquí como un problema entre la oligarquía/guerrillas/antiperonistas y los trabajadores/peronistas/luchadores populares. Esta dicotomía atraviesa y define toda la obra, que se presenta desde su comienzo y lentamente teje la trama hasta el desenlace final. En Gleyzer en cambio, la traición y el enfrentamiento es algo que se visualiza en tensión tanto dentro como fuera de los sectores obreros: traicionan los militares con el golpe del '55 y los bombardeos a la Plaza de Mayo; traiciona la CGT durante la Libertadora; traicionan los dirigentes sindicales que van corrompiéndose a medida que se desarrolla la historia y paradójicamente traiciona aquél trabajador que denuncia en asamblea la corrupción del dirigente.

Sin embargo, las traiciones son presentadas de manera diferenciada a partir de sus consecuencias; lo que es percibido por el sindicalista / traidor como traición de los trabajadores permite una toma de conciencia, la organización de los trabajadores y la muerte de Barrera; la traición de los sindicalistas en cambio, lleva a la quietud del movimiento obrero y al desamparo gremial de los trabajadores. La temática de la traición soporta la persecución de trabajadores por trabajadores, la tortura que éstos sufren en manos de aquellos que dicen ser trabajadores representantes de trabajadores. Este punto es interesante pues justamente le permite a Gleyzer mostrar a través del formato elegido como los sujetos son inestables en su conformación identitaria y que sectores de la clase obrera pueden desarrollar actitudes y comportamientos represivos y favorables a la patronal, diferente a lo mostrado por Cedrón, Vallejos o Solanas en *La hora...* Allí la clase obrera, fundamentalmente sus dirigentes, es vista como la resistencia a la oligarquía sin fisuras ni contradicciones y en el caso de traiciones, siempre el movimiento requiere conciliación, como en *Los hijos...* Pero ese comportamiento de traición de los burócratas, tan por fuera del cine político hegemónico en ese momento, es visto como traición, por lo tanto podríamos pensar que si bien no existe una visión ontológica de la clase, sí permanece la idea de destino, de tarea revolucionaria, ya que una vez que se extirpa el traidor, las cosas finalmente se encarrilan.

Esto se aprecia en *Me matan...* el último film de CB con Gleyzer. La clase obrera allí retratada es solidaria, homogénea y no peronista. Se puede establecer un hilo entre las dos películas: una vez que la clase extirpa al traidor / burócrata de la conducción, ésta puede crecer en la lucha y radicalizarse sin fisuras. Se reconstruye una historia de la lucha, libre de cualquier vestigio de traición, sin paternalismos aparentes, pero confiando en la clase obrera como el sujeto ligado a la Verdad y a la Historia.

Notas a «Idea de la Historia»

1 Ver Sebreli, Juan José. "Raíces ideológicas del populismo", en *El populismo en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.

2 Ver el trabajo de Mestman, Mariano, *La Hora de los Hornos, el peronismo y la imagen del Che*, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, núm. 10, 1999, ps.52-65

3 Es interesante que en esta entrevista Perón afirme arrepentirse de no haber llamado a la resistencia armada en 1955, a pesar de que hubiera redundado en una guerra civil.

4 Ver James, Daniel, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

5 Literalmente con la voz de Perón leyéndolo, aparece tres veces un cartel que establece esas diferencias.

6 En el film de Antín, sobre todo, se establece un fuerte sentimiento latinoamericanista durante el gobierno de Rosas, que corresponde más a los '70 que a los '30/'40.

7 En los tres films mencionados aparece «*Orden general del 27 de julio de 1819: Compañeros del ejército de los Andes; la guerra se la tenemos de hacer del modo en que podamos, sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar; cuando se acabe los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mujeres, y si no andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios, seamos libres, y lo demás no importa nada...*» Pero en *La hora...*, aparece el siguiente significativo agregado, «*Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, o morir con ellas como hombres de coraje*».

8 Sobre los cambios del discurso peronista, ver Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, *Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2003 (1986).

9 *Cine del Tercer Mundo*, Montevideo, núm. 1, Octubre de 1969

10 Ver en ese sentido el análisis de James, Daniel *op. cit.* o la visión de la burocracia sindical ofrecida en el film de ficción filmado en el 72 por Raymundo Gleyzer, *Los traidores*.

11 César Marcos, el actor que encarna al burócrata fue líder de los Comandos de la Resistencia en los '50.

12 Peña, F.M. y Vallina, C, *op. cit.* Humberto Ríos, que no participó de este proyecto, confirmó esa impresión.

13 Murillo, J. *Los traidores*. Buenos Aires, Esfera, 1968. Los parecidos entre la novela y el film son impresionantes, aunque ninguno de los participantes de la película hallan aceptado el hecho obvio de que la obra de Gleyzer parece una adaptación del libro de Murillo.

LA DIMENSIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

Uno de los aspectos que me gustaría explorar y que seguramente será parte de un trabajo más extenso, son los cambios al nivel de la representación en el cine argentino documental militante a partir de *La hora...*, pero además con la irrupción de hechos concretos como el fenómeno del Cordobazo.

Como mencioné anteriormente, los cineastas políticos y militantes tenían una experiencia previa a la del período específico que este trabajo comprende, a partir del '66/'67. En este momento el contenido de lo producido se liga más a situaciones que podrían definirse como *latinoamericanistas* que específicamente representativas de cuestiones más ligadas al proceso argentino, por ejemplo la *Resistencia Peronista*. Pero ciertos hechos impactan lo suficiente como para que el sujeto social clase obrera, hasta ahora alejado de la pantalla irrumpa en ella de manera concluyente.¹ Aún en *La hora...*, influenciada por las concepciones romántico ruralistas que circulaban en América Latina y por la muerte del Che, en su segunda parte aparece la Resistencia Peronista y la clase obrera. Es con el film *Ya es tiempo de violencia* (1969), del cineasta desaparecido Enrique *Quique* Juárez, ligado a Montoneros, donde la clase aparecerá de manera concluyente y sin fisuras a través de las imágenes captadas del Cordobazo. Ahora, la lucha es en la calle y en los centros urbanos. Es muy difícil enmarcar esa lucha como americanista en la medida que americanismo significaba principalmente indigenismo y ruralismo. Por ello, estos films intercalan muchas veces imágenes de este tipo de lucha con alguna secuencia donde es reivindicado el campo, sea en imágenes de miseria o guerrilla rural.

De cualquier manera, la clase obrera no se puede eludir, y CL y sus epígonos darán cuenta del caso con muchos matices como vimos en el análisis de *Los hijos...* No es así para CB; la etapa de identificación latinoamericanista/rural es dejada atrás, paradójicamente, en el mismo momento en que este grupo se aproxima más al PRT/ERP. Todos sus films a partir de allí, desde los *Comunicados* mencionados, pasando por *Los traidores* y *Me matan*, tienen como protagonista principal a la clase obrera y, se intenta historizar su desarrollo. Creo que para el momento de esta aproximación entre CB/PRT alrededor de 1972, el anhelo presente en el corto sobre la conferencia de prensa de

Trelew de colaboración y hasta fusión de las organizaciones armadas era para los cineastas algo que habían dejado atrás, tratando de definir una línea política clara, distanciándose de los planteos nacional populistas del peronismo.

Es interesante que a partir de los cambios en la representación podamos pensar en una periodización propia. Creo que existe un primer período dado por la aparición de *La hora...* y la inmediata adhesión de los cineastas más allá de sus elecciones políticas. Allí comienza toda una nueva producción cinematográfica mucho más combativa que durante el anterior documentalismo social, que será fortalecido por el Cordobazo. Gleyzer filma *México...* con un cineasta, Humberto Ríos, que es un activo miembro de CL. 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. El lenguaje populista del CL es cada vez más visible, utilizando el recurso de montar secuencias enteras seguidas de carteles explicativos que no hacen más que considerar al espectador incapaz de decidir por sí mismo, en una concepción paternalista del pueblo que asiste, reforzando las ideas de vanguardia esclarecida que pretenden criticar. CB virará a una estética más compleja, que hará su aparición más clara en *Me matan...*, que teniendo de antecedente *Los traidores*, utiliza el humor y la ironía, prohibidos hasta ese momento, para retratar las situaciones por las que pasaba el movimiento obrero.

Es importante además de qué se muestra, saber que la búsqueda de un lenguaje propio es una de las consignas que más movilizan a los cineastas dentro y fuera del país. Éstos se dan cita en ámbitos internacionales, fundamentalmente americanos como los diversos festivales dirigidos no sólo a la posibilidad de mostrar y ver, sino a la discusión en torno justamente a cuestiones como la elaboración de un lenguaje que esté por fuera de las estructuras dominantes.² Como afirma CL,

En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional (...) existe una cultura nuestra y una de ellos.³

Existe una penetración cultural por parte del Imperialismo que hace que sea imposible comunicar situaciones como la ocurrida en el continente americano, con el lenguaje que el cine comercial o de vanguardia han usado hasta ahora. No existe un cine propiamente nacional ya que no sólo es la forma en que se relata lo que se pone

en cuestión sino que son, además, las concepciones a cerca de la distribución y la exhibición, vistas anteriormente.

Estas preocupaciones son parte de los movimientos de cineastas del continente en general. Así, el *Cinema Novo*, movimiento iniciado en 1962 por Glauber Rocha, Carlos Diegues, León Hirszman y otros se propone una reflexión integral del cine, teniendo en cuenta las particularidades latinoamericanas. Partiendo del mismo planteado más arriba por CL, llegan sin embargo a conclusiones teóricas y estéticas distintas,

el cinema novo, rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, ha rechazado el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el populismo, reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el caudillo, el artista se siente padre del pueblo: la palabra de orden es «hablar con simpleza para que el pueblo entienda» (...) el artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que aún en la miseria poseen su filosofía, y pobrecitos, tienen sólo la necesidad de formarse un poco de «conciencia política» a fin de que puedan de un día al otro invertir el proceso histórico.⁴

Esto puede apreciarse en todos los films de Rocha, así como en los del grupo en general. Hay sí una búsqueda estética que intenta superar algunos de los componentes más claros de alineación cultural que van desde los elementos de composición como el *racord*, el sonido sincronizado y los diferentes tipos de iluminación y construcción de los escenarios, hasta la composición narrativa y la caracterización de los personajes. Rocha a través de su *estética da fome* y *estética da violencia*, construye un complejísimo lenguaje propio, reconocido como precursor por los cineastas argentinos, pero en pocos casos seguido por ellos.

Cinema Novo y CL son dos grupos claramente diferenciados, no sólo por los países en que se originan sino fundamentalmente por el momento en que construyen sus cinematografías. Creemos que el hecho de pensar al cine no cómo arte sino como herramienta política, útil para la lucha,⁵ hace muy difícil la construcción de un lenguaje complejo. Esto se agrava al dicotomizar los enfrentamientos históricos como aparece analizado en este trabajo. Considerar los grupos enfrentados sean pueblo/anti-pueblo, lo nacional enfrentado a lo extranjero o imperialista, la clase obrera a la burguesía, por fuera de una relación dialéctica y por lo tanto relacional, genera la imposibilidad de ver a la cultura hegemónica como parte de una construcción de la sociedad toda, aún de los grupos que sufren la opresión de esa hegemonía. Además, la propia cultura alienada genera sus propios mecanismos de negatividad

que a través de análisis históricos salen a la luz y pueden ser trabajados por el artista y militante.

Estas características presentes en las concepciones de ese momento, hacían muy difícil la comprensión de que para crear un cine alternativo podrían utilizarse experiencias de la vanguardia. Esto CL lo rechaza, a la vez que utiliza el lenguaje publicitario para lograr una más *eficaz* comunicación. Por otro lado, hay una creencia que lo más importante en el film no es su creación como arte sino el debate inducido por las palabras de Solanas desde una pantalla en negro y por espacios muertos en la película para que hable el relator en la sala, luego de la proyección. El film funciona sólo como detonador, *una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje a este acto y a esos actores.*

El caso del grupo SLON resulta más paradójico aún. Este es conformado por Resnais, Klein, Ivens, Varda, Lelouch, Godard y Marker, cineastas europeos que apuestan en este colectivo del año '68 a una renovación estética y temática del cine. Su film *Lejos de Vietnam*, está compuesto de episodios donde se llevan a cabo una aguda reflexión sobre la guerra pero además sobre el papel del cine como lugar de transformación. A los 56 minutos, empieza el episodio de Godard, uno de los más interesantes, debido a que no filma en Vietnam, sino en París. Establece una relación entre los sucesos del país en guerra y los propios conflictos sociales ocurridos en ese momento con la clase obrera francesa. Pero lo más destacable de esta parte, así como en el film como un todo, es que la obra queda abierta siempre. Godard se plantea la siguiente pregunta, ¿qué puede hacer un cineasta por el pueblo de Vietnam, por la clase obrera francesa, ya que ninguno de los dos ve sus films? ¿Cómo hacer para llegar a ellos, desde el punto de vista de la relación forma-contenido, con algo para decir? Se puede eliminar la frontera existente entre un cineasta parisino, un intelectual, y las masas? Es necesario eliminar esa distancia? Lo que el cine puede y debe hacer es *gritar* a través de las tensiones entre identidades tan diferentes pero que pueden aproximarse en un proceso de lucha: el grito propuesto por Godard puede colaborar en la creación de un Vietnam en Francia.

Existe la posibilidad que en medio de un proceso revolucionario un cineasta militante pueda abrir su obra a las contradicciones existentes, sin miedo? Godard dice no ser revolucionario, porque no está en medio de una revolución. Eso quizá le daría cierta posibilidad de construir más dialécticamente su relato como ocurre en el caso

de Rocha, cuyos films de los '60, en plena dictadura militar son profundamente contradictorios, su pueblo en los films lo es.

Si en CB aparecen contradicciones en las identidades populares es fundamentalmente en como se piensa en *Los traidores* la construcción de la clase obrera ligada al peronismo. Y puedo arriesgar que a pesar de la eliminación del burócrata por parte de un comando peronista, la clase obrera sigue manteniendo su identidad, pero ahora sin la burocracia, lo cual para Gleyzer no deja de ser una contradicción. A pesar que los elementos populistas no están presentes en CB, hay una dificultad menor que en CL, pero existente, para establecer lo que Adorno planteo como una crítica a la sociedad burguesa desde la forma artística, entendiendo que la construcción de ésta como un lenguaje complejo, permite en una situación de shock, sacar al sujeto/espectador de la pasividad y de la facilidad del proceso de recepción al que la sociedad burguesa nos ha acostumbrado, produciendo un efecto de extrañamiento necesario para cualquier crítica.

Notas a «La dimensión de la representación»

1 Para un análisis de la representación en el cine durante la etapa fines de los '50 y '60, ver mi trabajo, *La proscripción del peronismo: ¿cine de la libertad? Identidades nuevas e identidades prohibidas (1956-1965)*, en Grillo, M.V. y Casali de Babot, J. *Fascismo y Antifascismo en Europa y Argentina – Siglo XX*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

2 Ejemplo de ello son la Muestra de Cine Latinoamericano, cuyo primer encuentro se realizó en 1968 en Mérida; el Primer Congreso latinoamericano de Cineastas Independientes en 1958, la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina, en 1967. El Festival de Pésaro, donde se proyectó por primera vez *La hora...* en Europa, tenía un carácter político Tercer Mundista.

3 Grupo Cine Liberación, *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, Cine Club, Núm. 1 México, 1970.

4 Rocha, Glauber, «No al populismo», en *El cinema novo y la aventura de la creación*, s/d, 1969.

5 Y todas las metáforas que le siguieron, como cine ametralladora, cine guerrilla, etc.

PALABRAS FINALES

Muchos de los temas que he abordado requieren sin duda una profundización. Me gustaría sin embargo, dejar abiertos algunos interrogantes que surgen de este trabajo.

Mi principal preocupación actual con respecto a la relación entre el cine o el arte en general y la cultura, es pensar de qué manera puede construirse, como se lo habían propuesto los grupos aquí analizados, un discurso crítico y hasta contra hegemónico. Y en ese sentido cómo están implicadas en esa construcción las ideologías políticas y de qué manera éstas determinan la manera del cómo representar, que lenguaje elegir, que elección estética realizar.

Hay en la Argentina de los '70 una necesidad de que las obras cinematográficas *hablen como el pueblo*, teniendo en cuenta las diferentes caracterizaciones que de él se hagan. Raymundo Gleyzer carecía de los rasgos populistas presentes en CL pero eso no implicó una diferencia tajante en sus films desde el punto de vista formal. Desde el contenido, sus films no son populistas, pero la estética tiene elementos que sí lo son. La escasez de recursos no implica necesariamente dificultades para la complejización de los aspectos estéticos. Los films comerciales nos acostumbran al montaje por continuidad, al plano/contra plano, al sonido sincronizado, a una narración lineal. Las vanguardias en el cine, como la rusa, revolucionan el medio no sólo por su contenido absolutamente comprometido con la Revolución de Octubre, sino por la abrumadora transformación de los elementos estéticos utilizados, lo que les valió una serie de retractaciones y arrepentimientos públicos y semi-públicos a partir de fines de los 20 y el viraje del arte ruso al realismo socialista.

La dificultad de ser un intelectual, para aquellos que se ven a sí mismos como de izquierda o revolucionarios, radica en saber cuál es el rol a ocupar en un momento de radicalización política. Estos grupos de cine militante empujados por la Historia, querían ser revolucionarios desde lo que hacían, películas. Éstas debían ayudar a la Revolución ahora. Por ello, la eficacia debía ser también inmediata. Eso influyó en la elección de los medios? Un lenguaje simple, fácil; un relato lineal, que reproduce la Historia tal como los sujetos la entienden desde su experiencia inmediata, hace de la composición artística algo que colabore en esa eficacia?

En 1964, los marineros y sub-oficiales brasileños de la base de la Marina localizada frente a la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) asistieron allí a la proyección de *El Acorazado Potemkin* (1925), el impacto provocado por este film nada convencional llevó a un levantamiento en la Base por estos jóvenes de simpatías izquierdistas, hecho que aceleró al golpe militar de ese mismo año.

En la Argentina, cada momento a partir de *La hora...* incluida ésta, requirió de una nueva obra filmica que fuera usada como herramienta para fines políticos específicos. ¿En qué se diferencia esta concepción del *utilitarismo burgués* tan criticado por el mismo *Grupo Cine Liberación*; algo parecido a la concepción zhdanovista que imperó en Rusia con el stalinismo y que la izquierda cultural/militante tanto criticó aquí? ¿Cómo construir un arte crítico realmente cuando se cree que, «las capas que de mejor manera han trabajado para la construcción de una cultura nacional (entendida como impulso hacia la descolonización) no han sido precisamente las élites ilustradas sino los sectores más explotados e incivilizados?»¹

¿Cómo aceptar que la alienación no es sólo económica sino cultural pero que además es la sociedad toda la que se encuentra en esa situación? El arte revolucionario en la Argentina tuvo sin embargo, algunas formulaciones felices, en lo que dice respecto a la circulación y la exhibición de lo que se producía. En ese sentido los cineastas militantes radicalizaron sus premisas mucho más que otros sectores de la cultura. Quitaron al cine de su lugar de mercancía, al menos desde la producción y circulación, pero en lo que hace a su concepción artística y narrativa, quedó preso de las convenciones a las que el capitalismo somete al arte.

¿Es posible un arte no reificado en ese sentido? A pesar de las diferencias ideológicas de los grupos de cineastas militantes, hay algo más profundo que arriesgando un poco podría pensarse como un cierto temor de poner en la pantalla, para que el Sujeto vea -cualquiera sea éste- que el mundo no es tan simple y que los malos y los buenos no están tan claramente definidos y como espectador/a y militante, tiene derecho a decidir.

Nota

1 Grupo Cine Liberación, op. cit.

BIBLIOGRAFÍA

- Beceyro, Raúl. *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe, UNL, 1997
- Bordwell, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999
- Couselo, M. (org.) *Historia del Cine Argentino.*, Buenos Aires, CEAL, 1984
- Ciria, A. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política.*, Buenos Aires, CEAL, 1984
- De España, Rafael. *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2000
- Di Nubila, J. *Historia del Cine Argentino.*, Buenos Aires, Schapire, 1959
- España, C. y Manetti, R. *El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas*, en Burucúa, J.E. (comp) Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999
- El cine argentino, una estética especular: de la práctica a la síntesis.*, en Burucúa, J.E. (comp) Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999
- Ferro, M. *Cinema e História*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1992
- Halperin, Paula. *La proscripción del peronismo: ¿cine de la libertad? Identidades nuevas e identidades prohibidas (1956-1965)*, en Grillo, M.V. y Casali de Babot, J. Fascismo y Antifascismo en Europa y Argentina – Siglo XX, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 2002
- James, Daniel, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990
- Jameson, Fredric, *El inconsciente político*, Madrid, Visor, 1989
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000
- Mattini, L. *Hombres y mujeres del PRT-ERP*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990
- Mestman, Mariano, *Aproximaciones a una experiencia de cine militante. Argentina (1968-1973)*, en Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes ; pág. 194-203, Bs. As., CAIA, 1993
- La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)*, en 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
- La Hora de los Hornos, el peronismo y la imagen del Che*, en Secuencias. Revista de Historia del Cine, pág. 194-203, Madrid, núm. 10, 1999
- Monteagudo, Luciano. *Fernando Solanas*, Bs. As. CEAL, 1993

Murillo, J. *Los traidores*. Buenos Aires, Esfera, 1968

Paz, Ma. Antonia y Montero, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid, Complutense, 1995

Peña, Fernando y Vallina, Carlos, *Raymundo Gleyzer. El cine que-
ma*, Buenos Aires, La flor, 2000

Sebreli, Juan José. *Raíces ideológicas del populismo*, en El
populismo en la Argentina, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, *Los fundamentos discursivos del
fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2003 (1986)

Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina: la década del
sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, (1991)

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península,
1980

Revistas

Cine Club, Núm. 1 México, 1970.

Cine del Tercer Mundo, Montevideo, núm. 1, Octubre de 1969

Cuadernos de Cultura, núm 99, segunda época, enero-febrero de
1970

Km. III, Buenos Aires, núm. 1 , 2000 y núm.2 , 2001

Nuevo Hombre, núm. 54, enero de 1974

Quaderni Pracantini, núm. 35, julio de 1968

Documentos

Nota sobre el grupo cine de la base, 1972-1973

Cine de la base. *Difusión*, 1973

Rocha, Glauber, *No al populismo*, en El cinema novo y la aventura
de la creación, 1969.

Cuadernos publicados

1. Departamento de Ciencias Sociales: *Prevención y promoción de la salud integral en la Ciudad de Buenos Aires. Organizaciones de la Sociedad Civil*. Natalia Bauni y Julieta Caffaratti.
2. Departamento de Ciencias Sociales: *Cooperativa de recuperadores de residuos. Exclusión social y autoorganización*. Julio Gabriel Fajn.
3. Unidad de Información: *Racionalización y democracia en la escuela pública. La educación durante el período 1916-1930*. Daniel Campione y Miguel Mazzeo.
4. Departamento de Cooperativismo: *La cooperación y los movimientos sociales. Consideraciones sobre el papel del cooperativismo en dos movimientos sociales*. Trabajo colectivo (MTD Matanza, MOI, Mario Racket y Gabriela Roffinelli).
5. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 1). Liliana Marchini.
6. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 2). Liliana Marchini.
7. Departamento de Economía y Política Internacional: *El petróleo en la estrategia económica de EE.UU.* Valeria Wainer, Andrea Makón y Carolina Espinosa.
8. Departamento de Economía y Política Internacional: *La globalización neoliberal y las nuevas redes de resistencia global*. Dolores Amat, Pedro Brieger, Luciana Ghiotto, Maité Llanos y Mariana Percovich.
9. Departamento de Estudios Políticos: *La construcción del ejército de reserva en Argentina a partir de 1976. La población excedente relativa en el área metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002*. Javier Arakaki
10. Departamento de Ciencias Sociales: *La parte de los que no tienen parte. La dimensión simbólica y política de las protestas sociales: la experiencia de los piqueteros en Jujuy*. Maricel Rodríguez Blanco.
11. Departamento de Cooperativismo: *FUCVAM. Una aproximación teórica a la principal experiencia cooperativa de viviendas en Uruguay*. Analía Cafardo.
12. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 1). Gabriel Vommaro.
13. Departamento de Cooperativismo: *El cooperativismo agrario en Cuba*. Patricia Agosto.
14. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 2). Gabriel Vommaro.

15. Departamento de Estudios Políticos: *Las nuevas organizaciones populares: Una metodología radical* Fernando Stratta y Marcelo Barrera.
16. Departamento de Cooperativismo: *Empresas recuperadas. Aspectos doctrinarios, económicos y legales*. Alberto Rezzónico
17. Departamento de Economía y Política Internacional: *Alca y apropiación de recursos. El caso del agua*. María de los Milagros Martínez Garbino, Diego Sebastián Marenzi y Romina Kupellián
18. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 1) Teresa Haydée Pousada.
19. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 2) Teresa Haydée Pousada.
20. Departamento de Cooperativismo: *Dilemas del cooperativismo en la perspectiva de creación de poder popular*. Claudia Korol.
21. Departamento de Cooperativismo: *El zapatismo: hacia una transformación cooperativa "digna y rebelde"*. Patricia Agosto.
22. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 1). Rodrigo M. G. López.
23. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 2). Rodrigo M. G. López.
24. Departamento de La Ciudad del Tango: *Laburantes de la música. Apuntes de su historia sindical*. Mario A. Mittelman.
25. Departamento de Cooperativismo: *Debate sobre Empresas Recuperadas. Un aporte desde lo legal, lo jurídico y lo político*. Javier Echaide.
26. Departamento de Ciencias Sociales. *Asambleas barriales y mitologías: Una mirada a partir de las formas de intervención político cultural*. Hernán Fernández, Ana Enz, Evangelina Margiolakis y Paula Murphy.
27. Departamento de Cooperativismo. *Autogestión obrera en el siglo XXI: Cambios en la subjetividad de los trabajadores de empresas recuperadas, el camino hacia una nueva sociedad*. Analía Cafardo y Paula Domínguez Font.
28. Departamento de La Ciudad del Tango: *La escuela de todas las cosas. Tango: acercamiento a los modos de transmisión de la música popular a través de la reconstrucción oral*. María Mercedes Liska.
29. Departamento de Historia: *Las primeras experiencias guerrilleras en Argentina. La historia del «Vasco» Bengochea y las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional*. Sergio Nicanoff y Axel Castellano.

30. Departamento de Historia: **Estudios críticos sobre historia reciente. Los '60 y '70 en Argentina. Parte I: *El PRT-ERP: Nueva Izquierda e Izquierda Tradicional.*** Eduardo Weisz.
31. Departamento de Historia: **Estudios críticos sobre historia reciente. Los '60 y '70 en Argentina. Parte II: *Militancia e historia en el peronismo revolucionario de los años 60: Ortega Peña y Duhalde.*** Ariel Eidelman
32. Departamento de Historia: **Estudios críticos sobre historia reciente. Los '60 y '70 en Argentina. Parte III: *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina.*** Paula Halperín.
33. Departamento de Historia: **Estudios críticos sobre historia reciente. Los '60 y '70 en Argentina. Parte IV: *Mujeres, complicidad y Estado terrorista.*** Débora C. D'Antonio.
34. Departamento de Economía Política: ***Deuda externa: verdades que encandilan.*** Colectivo del Departamento.
35. Departamento de Comunicación: ***Los dueños de la palabra. La propiedad de los medios de comunicación en Argentina*** Luis Pablo Giniger.
36. Departamento de Ciencias Sociales: ***Los discursos de la participación: Una mirada hacia la construcción de la figura del ciudadano en la prensa escrita de la Ciudad de Buenos Aires.*** Matías Landau (coord.), Alejandro Capriati, Nicolás Dallorso, Melina Di Falco, Lucas Gastiarena, Flavia Llampart, Agustina Pérez Rial, Ivana Sokoloff.

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543 - C1042AAB - Ciudad de Buenos Aires - Argentina

<http://www.culturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@culturalcoop.org.ar

Director del CCC: Floreal Gorini

Departamento de Historia

Coordinador: Horacio López

ISSN: 1666-8405