

COLECCIÓN
MENSAJES

Encuentros de la realidad: entrevistas con seis investigadores argentinos. Desarrollo del documental militante en Argentina

Luis Jorge Orcasitas Pacheco



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Luis Jorge
Orcasitas Pacheco

Comunicador Social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Magíster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona. Mestre en Imagem e Som de la Universidade Federal de São Carlos, UFSCar. Docente-investigador titular en la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana. Miembro del Grupo de Investigación en Comunicación Urbana, GICU. Ganador de la residencia artística Colombia-Argentina 2014, en la Convocatoria Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia y avalada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Ganador de la residencia nacional, modalidad formadores 2011, en la Convocatoria Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia. Ganador de la beca de la Organización de Estados Americanos, OEA y el Grupo Coimbra de Universidades Brasileñas.

Encuentros de la realidad:

**Entrevistas con seis
investigadores argentinos.**
Desarrollo del documental
militante en Argentina

Luis Jorge Orcasitas Pacheco



Periodis

778.5
064

Orcasitas Pacheco, Luis Jorge, autor
Encuentros de la realidad: entrevistas con seis investigadores argentinos.
Desarrollo del documental militante en Argentina / Luis Jorge Orcasitas Pacheco -- 2 edición --Medellín: UPB, 2020.
156 páginas: 14 x 21 cm. (Mensajes)
ISBN: 978-958-764-814-0

1. Cine argentino - Historia y crítica -- 2. Cine Documental - Historia y crítica - Argentina -- 3. Cine argentino - Entrevistas -- I. Título (Serie)

CO-MdUPB / spa / rda
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Luis Jorge Orcasitas Pacheco
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Colección Mensajes
Encuentros de la realidad: Entrevistas con seis investigadores argentinos.
Desarrollo del documental militante en Argentina
ISBN: 978-958-764-814-0
DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-814-0>
Segunda edición, 2020
Escuela de Ciencias Sociales
Facultad de Comunicación Social-Periodismo

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo
Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda
Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández
Directora de la Facultad de Comunicación Social: María Victoria Pabón Montealegre
Editor: Juan Carlos Rodas Montoya
Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa
Diagramación: Geovany Snehider Serna Velásquez
Corrección de Estilo: Santiago Gallego
Ilustración portada: Rocío Tobón

Dirección Editorial:
Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020
Correo electrónico: editorial@upb.edu.co
www.upb.edu.co
Telefax: (57)(4) 354 4565
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1943-03-02-20

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

*A mi madre y hermanas.
Con mucho cariño*

Los documentales ocupan un lugar central en el marco de la construcción de las memorias y el debate en torno a los acontecimientos traumáticos de la historia argentina.

Gustavo Aprea, Testimonios e identidades en documentales argentinos sobre la historia reciente

Contenido }-----

Agradecimientos.....	11
Prólogo: Acercamientos al documental militante argentino.....	13
Texto introductorio.....	17
El peso de la historia.....	21
Luciano Grassi (Profesor Universidad Nacional de Quilmes y Universidad Nacional de La Plata). Historiador.....	25
Alfredo Alfonso (Investigador Universidad Nacional de Quilmes, UNQ y Universidad Nacional de la Plata, UNLP).....	39
Javier Campo (Docente e investigador en cine de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine y del Instituto de Investigaciones Gino Germani).....	55

Néstor Daniel González (Docente e investigador de la Universidad Nacional de Quilmes, UNQ y la Universidad Nacional de la Plata, UNLP)	87
Cristian Jure (Antropólogo, realizador y docente de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP)	111
Raúl Bertone (Escuela de Cine y Televisión de Rosario).....	131
Referencias bibliográficas.....	149

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin la colaboración incondicional de los profesores Luciano Grassi, Alfredo Alfonso, Javier Campo, Néstor Daniel González, Cristian Jure y Raúl Bertone, quienes atentamente compartieron sin pretextos sus puntos de vista. Como entrevistados, fueron una fuente invaluable de información apasionante y de interés para los miles de documentalistas en toda América Latina; su disposición y conocimiento fueron componentes trascendentales que motivaron la producción de este trabajo.

Gracias al Ministerio de Cultura de Colombia y al Ministerio de Cultura de la Nación Argentina que posibilitaron el proyecto *El papel crítico del cine documental en la Argentina. Del Cine Liberación y sus planteamientos ideológicos al Movimiento de Documentalistas y sus postulados crítico-sociales y económicos*, ganador de la Residencia Artística Colombia-Argentina en el marco de la Convocatoria Nacional de estímulos 2014 del Ministerio de Cultura de Colombia.

Prólogo

Acercamientos al documental militante argentino

Conocí a Luis Orcasitas hace casi veinte años, cuando vino a la Universidad Autónoma de Barcelona a estudiar un máster de cine documental que entonces yo coordinaba. La relación fue muy cordial desde el primer momento, si bien es cierto que a partir de su regreso a Colombia perdimos el contacto. En los casi veinte años transcurridos desde entonces apenas tuve noticias suyas y, casi siempre, de manera indirecta a través de amigos comunes. Sin embargo, y por alguna razón que desconozco y tampoco quiero averiguar, cuando Luis acabó el manuscrito que usted, lectora o lector, tiene en sus manos, me escribió para pedirme que fuese yo quien prologase la publicación. Evidentemente, accedí complacido.

Encuentros de la realidad: desarrollo del documental militante en Argentina es una obra de una consciente vocación divulgativa. El libro recopila una serie de entrevistas a docentes y académicos que el autor realizó durante una estancia de investigación en Argentina en 2014. En primer lugar, este formato, el de la entrevista, otorga al volumen un todo directo, inmediato y fresco que facilita el acercamiento a sus páginas. De este modo, no se trata exclusivamente de un libro para académicos y/o estudiantes de cine o audiovisual, sino que también es un libro para otro tipo de lectores que, aunque menos familiarizados con el tema, puedan tener curiosidad por él.

Su vocación divulgativa se ancla, por una parte, en la relevancia del objeto escogido: ese cine militante argentino de mediados del siglo pasado y su transcendencia, cuando menos, en el marco geográfico de los cines hispanos. Pero dicha vocación pedagógica también nace de la necesidad de acercar el conocimiento de dicho fenómeno cinematográfico a un lector no argentino, ajeno a su cotidianeidad y a su reciente historia; en este caso, un lector colombiano. Si alguna vez existió la utopía de una República de las Letras Hispánicas, esta tristemente no se ha cumplido. Por eso, y aunque en Argentina existen publicaciones que tratan en profundidad el tema aquí abordado (quizá Mariano Mestman es el investigador que más esfuerzo ha dedicado al fenómeno), muchas veces esos libros no viajan o viajan mal, y cuando lo hacen sus precios pueden ser desorbitados. De este modo, obras divulgativas como esta son necesarias en otros países de América Latina para poder atender y entender el fenómeno.

Aunque *Encuentros de la realidad* se centra en el fenómeno del cine militante en Argentina, también deja clara la condición transatlántica del mismo. De hecho, su transcendencia no fue solo latinoamericana, sino que saltó, igualmente, al otro lado del Atlántico. Allí algunos de sus protagonistas desarrollaron su trabajo a partir del momento en que tuvieron que abandonar el país para conservar su vida. El caso que aparece en varias de las entrevistas es el de Gerardo Vallejo.

Si Raymundo Gleyzer extendió su obra en otros países americanos como Brasil y, principalmente, México, Vallejo se exilió en España una vez instaurada la dictadura en su país. Formado en la cuna del cine militante argentino –la Escuela Documental de Santa Fe–, en España realizó *Reflexiones de un salvaje* (1978), una película con la que dio una hasta entonces inaudita vuelta de tuerca a ese cine militante. En ella, Vallejo

se adentra en el terreno de la reflexión en una primera persona desarraigada por el exilio y se adelanta, así, a un fenómeno que tardará décadas en asentarse en el cine documental hispano. No solo eso, también creó una escuela de cine en la capital española y durante tres años impartió docencia sobre su saber hacer cine (militante). En ese mismo período redactó un libro, *Un camino hacia el cine*, que vio la luz a su vuelta a Argentina en 1984. Gerardo Vallejo es, de este modo, una figura que reúne algunas de las más fértiles complejidades del fenómeno.

Encuentros de la realidad no se queda en el cine militante argentino de mediados del siglo pasado, sino que también atiende a sus expresiones más recientes, a las generaciones posteriores que han asumido sus principios. El libro, a través de las palabras de los diferentes entrevistados, no siempre convergentes, traza, más que un recorrido histórico, una memoria. Una memoria del cine militante argentino en la que se hibridan constantemente elementos puramente nacionales (el peronismo) con otros foráneos (la Revolución cubana) en una demostración más de la complejidad transnacional que siempre emerge cuando hablamos de cine latinoamericano. Así, la lectura del volumen también sirve para comprobar cómo esa escuela de documental militante adquiría nuevas y singulares fisonomías en los diferentes territorios. El recorrido, por lo tanto, no solo es temporal, memorístico e histórico, sino también geográfico, al enclavar el fenómeno en ese marco regional latinoamericano e hispano.

En definitiva, *Encuentros con la realidad*, que se nos presenta como un proyecto divulgativo, acaba ofreciendo un mapa geográfico y también temporal de los cines militantes y tal mapa emerge en la superposición de las distintas entrevistas del volumen. Un mapa complejo que invita a su lectora

(o lector), en la mejor tradición de los proyectos divulgativos, a seguir indagando sobre el fenómeno.

Jose txo Cerdán Los Arcos PhD

Profesor Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual
de la Universidad Carlos III de Madrid, España

Texto introductorio

Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia.

Octavio Getino

Hablar de la historia de Argentina es establecer un paralelo temporal con la misma historia de América Latina, una historia común que desde la época de la independencia de nuestros países ha estado marcada por interminables guerras fratricidas, ambivalencias políticas, exclusiones sociales y frágiles economías, aún dependientes de las grandes metrópolis; sociedades que todavía en el siglo XXI se mueven al vaivén de los mandatos, a veces irrefutables, emanados de la aparente y cuestionable "sabiduría" de las clases hegemónicas minoritarias.

Este melancólico devenir latinoamericano que, como la leyenda de Sísifo, parece no tener fin y llevarnos a ningún lado, al mismo tiempo se muestra irreverente, provocador, insurgente y fluctuante, y pese a las adversidades está plagado de innumerables y magníficas experiencias políticas, sociales y culturales. Tales experiencias han marcado, a lo largo y ancho de la geografía regional, la transformación de varias generaciones de latinoamericanos en una búsqueda insaciable, firme y a veces quijotesca por exteriorizar principios ideológicos y morales. El ideal es que esos principios, además de pretender señalar el camino correcto, puedan mostrar, a quienes conforman las heterogéneas socie-

dades latinoamericanas (periódicamente en crisis), verdaderas alternativas a la "realidad" impuesta y a las historias "oficiales".

Estas alternativas que se proponen desde Latinoamérica son proclives y capaces de distinguir, en medio de las diferencias y las visiones del mundo aparentemente irreconciliables, aquellos valores inmóviles y compartidos no solo por la transversalidad de una lengua común, sino por unos deseos inmensos, imperfectos e inacabados de un mejor espacio para el desarrollo del pensamiento crítico, ideales irrefutables de una sociedad verdaderamente soberana, independiente y librepensadora.

Es en ese escenario en el que emerge el cine documental para cuestionar, señalar, debatir y criticar, pero también para formar, proponer, concienciar y reflexionar. Y si de escenarios se habla, Argentina representa históricamente ese espacio ideal en el cual sus protagonistas, al vaivén de los acontecimientos, han forjado un incuestionable pensamiento crítico en torno a esa inefable realidad que ha vivido el continente y el país en los últimos sesenta años. Por ello, el cine documental argentino ha sido el espejo en que millones de latinoamericanos nos podemos no solo auscultar, sino reflejar; un destello que cuestiona pero que también alegra, que critica, pero también propone, que analiza y también impulsa. Es efervescencia y movimiento.

El documental argentino, político y militante, marca una ruta, señala un camino, demuestra que es capaz de enfrentarse valerosamente a los grandes medios de comunicación de masas con las imposiciones neocolonialistas venidas de otras latitudes, con agendas mediáticas impositivas y ajenas a los intereses de la mayoría, pero, sobre todo, es un cine de realidad que va de la mano del pueblo, de los "invisibles", los oprimidos, y que busca no solo "mostrar", sino transformar.

En ese contexto, este libro presenta –desde las voces de connotados docentes e investigadores del cine documental

argentino—un marco histórico, político, ideológico y artístico que plasma la expansión de movimientos cinematográficos audaces que marcaron para siempre a la sociedad argentina y latinoamericana. Estas voces dan cuenta de un cine vanguardista que impactó y sigue impactando por la crudeza de su discurso y por sus marcadas e irreversibles posturas ideológicas que desde el lente de la cámara registró una realidad para unos pocos inverosímil, ajena y extraña, pero que para la gran mayoría fue, y aún lo es, una realidad impositiva, cruel, abyecta e ineludible.

Es un texto que recorre momentos históricos puntuales de la contemporaneidad argentina en la que subyacen personajes del cine documental militante de primer orden, protagonistas *sine qua non* de su propia película.

El peso de la historia }-----

La verdadera cultura nacional es, en nuestro caso, la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiendo esta como algo inseparable de la liberación latinoamericana.

Octavio Getino

En muchos países de América Latina –Argentina entre ellos–, la idea de Estado-nación se desarticula constantemente, al punto de configurar una limitada perspectiva empecinada en explicar el desamparo y la devastación de estos conceptos como vacuas consecuencias de persistentes políticas estatales en las cuales se patentizan claros los intereses extranjeros o sectoriales que no consiguen articularse con idea alguna acerca de lo que propiamente significan (Grimson, 2004). Esa ha sido una constante en la historia contemporánea de Argentina, la cual, como la de muchos países latinoamericanos, ha estado marcada por numerosos sucesos de distinta índole que han hecho que el recorrido del país se encauce hacia una sucesión de sacudidas periódicas que favorecen fenómenos sociológicos exclusivos de la región. En medio de un *maremágnum* de acontecimientos, casi desde la propia independencia de la corona española varias generaciones de argentinos han sido testigos de los fenómenos desencadenados por improvisadas y desarticuladas imposiciones sociopolíticas instituidas desde la cima de la pirámide social por una oligarquía gregaria de las potencias extranjeras.

En consecuencia, el pueblo argentino ha sufrido diversas transmutaciones institucionales que demuestran, fehacientemente, la insuficiencia de un orden político producto de la obvia incapacidad que exponen las clases dominantes para construir alguna forma de dominación legítima sobre una sociedad progresiva y dramáticamente desintegrada en círculos de fuego (Portantiero, 1977).

Paradójicamente, lo antes descrito ha desencadenado una proliferación de voces y posturas disidentes que marchan en contravía del orden hegemónico, capaces de resistir de manera incansable mediante acciones colectivas y demandas ciudadanas, y que exhortan al fortalecimiento de una democracia representativa y estable. En este contexto, Argentina ha presenciado las heroicas acciones de los movimientos sociales que luchan por la supervivencia y la emancipación, en unos casos ante dictaduras militares y en otros ante las políticas neoliberales que llevaron al país a una profunda crisis socioeconómica, sumiéndolo cada vez más en un abismo de pobreza y desigualdad que parece no tener fin. Algunos de estos movimientos pueden considerarse nuevos, pero otros ya venían gestándose "subterráneamente" a lo largo de la historia, como ha sido el caso de los movimientos indígenas, campesinos y obreros. Así, Argentina ha sido epicentro de una heterogénea gama de experiencias de resistencias que adquirieron visibilidad en los años neoliberales (Retamozzo, 2011).

De ahí que, en espacios de deliberación política, la cinematografía argentina haya dicho "¡Presente!" y el cine documental, desde finales de los años cincuenta y hasta ahora, haya sido una de las expresiones culturales artífice del avance de esas fuerzas alternativas, lo que ha facilitado el fortalecimiento de los movimientos sociales y se ha erigido, al mismo tiempo, como vocero directo de los oprimidos, los invisibles y aquellos

que no han hecho ni hacen parte de las agendas de los grandes medios masivos de comunicación social. En otras palabras, el documental argentino, desde sus raíces, ha sido un referente en la reflexión acerca de la utilización del cine como herramienta de transformación social e intervención política (Galán, 2012).

Gracias a un cine documental, social, político y militante, los oprobios padecidos por el pueblo argentino han llegado a todos los rincones de la nación, de América Latina y del mundo, con el potente mensaje de enunciar un irreversible compromiso por un cambio en el acontecer diario de los pueblos marginados, porque es un cine de realidad en el que prevalece el tratamiento explícito de lo político y la voluntad de intervención en la realidad social (Galán, 2012).

Para explicar estos fenómenos políticos y sociológicos, pero también cinematográficos, este texto indaga, entre un destacado grupo de docentes e investigadores argentinos, las causas y consecuencias de una realidad muchas veces agrídulce para el pueblo argentino. Ellos explican pormenorizadamente el porqué y el para qué de esas voces alternativas que emanaron de lo más profundo de la conciencia colectiva y de la memoria social. Son testimonios que brotan a partir de un detallado recorrido histórico, artístico y estético registrado durante los últimos sesenta años en Argentina.

Para contextualizar históricamente los asuntos en cuestión, los profesores e investigadores Luciano Grassi, Javier Campo, Néstor Daniel González, Alfredo Alfonso, Cristian Cure y Raúl Bertone circunscriben puntualmente los principales momentos del cine documental de la Argentina contemporánea y destacan nombres como Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando "Pino" Solanas, Gerardo Vallejo y Raymundo Gleyzer, entre otros grandes realizadores del documental político y militante; nombres y hombres que dejaron huellas indelebles

en la cinematografía argentina y latinoamericana. Se trata de documentalistas que con sus películas y propuestas de transformación mediante el cine posibilitaron poderosas reacciones populares y dieron origen a pródigos movimientos sociales y propuestas culturales innovadoras que hicieron contrapeso a las imposiciones hegemónicas en el país. Hablamos de movimientos emergentes en la escena pública argentina que reflejan los esfuerzos de reconstrucción de los lazos sociales a través de nuevas formas de organización (Palomino, 2005).



Luciano Grassi

(Profesor Universidad Nacional de Quilmes y Universidad Nacional de La Plata). Historiador

Luciano Grassi es docente e investigador extensionista de la Universidad Nacional de Quilmes y de la Universidad Nacional de La Plata en la provincia de Buenos Aires. Sus temas de investigación giran en torno a la memoria social, los derechos humanos y la comunicación. Como historiador, el profesor Grassi se centra en puntuales datos de carácter historiográfico registrados en Argentina en las últimas décadas, otorgándole un marcado énfasis a los procesos de desarrollo de los colectivos sociales y los grupos alternativos de comunicación que se tornaron en modelos para toda América Latina.

Pregunta: Hacia finales de los cincuenta e inicios de los sesenta nacen en Argentina importantes movimientos culturales, especialmente ligados a la cinematografía documental. ¿Cuál es el contexto histórico en el que surge esa nueva forma de captar y apreciar la realidad del país mediante referencias cinematográficas autóctonas?

Luciano Grassi: Lo que se puede decir es que esta situación en Argentina se enmarca en un proceso más grande. Estamos hablando de un conjunto de acontecimientos mundiales que

tienen que ver con el contexto de la Guerra Fría y también con parámetros en el orden latinoamericano, con la política de la Alianza para el Progreso¹, que se convirtió en una de las estrategias políticas de los Estados Unidos para pensar e instaurar en Latinoamérica –desde la inserción de una idea unilateral de desarrollo afianzada desde los medios de comunicación– el sistema de salubridad o la alfabetización. El objetivo era poder ejercer una dominación de consenso, una dominación mediante la que aquellos países que estaban evidenciando indicios de insurrección ante la precaria situación política y social que tenían iban a sumarse al capitalismo de una creciente sociedad de consumo.

Ese fue el escenario donde en Argentina se inició una nueva dictadura como la de 1955, que derrocó al presidente de ese momento, Juan Domingo Perón, con acciones como el bombardeo de la Plaza de Mayo², para posteriormente proscribir al

¹ Programa de ayuda económica y social de Estados Unidos para América Latina que se desarrolló entre 1961 y 1970. Fue propuesto por el presidente John F. Kennedy en su discurso pronunciado el 13 de marzo de 1961 en la Casa Blanca ante varios embajadores latinoamericanos. La Alianza para el Progreso duraría diez años y se proyectó con una inversión de veinte mil millones de dólares; sus recursos llegarían de Estados Unidos por medio de sus agencias de ayuda, las agencias financieras multilaterales (BID y otros) y el sector privado canalizados a través de la Fundación Panamericana de Desarrollo (Alianza para el Progreso, 1961).

² El 16 de junio de 1955, Buenos Aires amaneció expectante. El Gobierno nacional había decidido realizar en pleno centro porteño un acto que incluía el vuelo rasante de algunos aviones sobre la catedral metropolitana en honor al general San Martín y a la bandera argentina. Varias horas más tarde de lo previsto, a las 12:40 del mediodía, aparecieron aviones navales sobrevolando la plaza. Sin previo aviso, la bombardearon y catorce toneladas de explosivos cayeron sobre el centro de la ciudad. Estos hechos se enmarcan en una coyuntura de crisis sociopolítica en la Argentina de los años cincuenta. En ese momento, el gobierno popular de Juan Domingo Perón venía siendo fuertemente cuestionado por sectores

peronismo (que era el principal movimiento político de época) e instaurar una dictadura que proponía una lógica desarrollista. En esa lógica suceden dos cosas: por un lado, el ingreso de los medios de comunicación masivos al país, la recuperación del cine como industria cultural, pero, por otro lado, subterráneamente se dio la discusión del modelo de país que se quería, del modelo de mundo que se quería, siguiendo una lógica internacional desde los acontecimientos del mayo francés, de la Revolución china, del *hippismo* en Norteamérica o la Guerra de Vietnam. En el contexto insurgente latinoamericano, fueron importantes fenómenos como la Revolución cubana, las revoluciones en toda Centroamérica, los movimientos insurreccionales en Suramérica y también el movimiento de los curas por el Tercer mundo, que pensaban ya en un Concilio Vaticano II que se daría más adelante.

Desde esos escenarios, la imagen también empezó a rebelarse y pensarse con la necesidad de contar otras cosas, la necesidad de documentar otras situaciones que no se documentaban en el cine nacional; es decir, se esbozó la necesidad de mostrar realidades que no se revelaban en el cine “tradicional” y, a partir de ahí, se empezó a discutir, desde la imagen, qué se quería contar en el cine de Argentina.

P: ¿Cómo surgen esos movimientos culturales y militantes en ese puntual contexto histórico en Argentina?

LG: Los movimientos surgen en parte como respuesta a los regímenes autoritarios que se estaban generando tanto en el ámbito nacional como internacional, porque nuestros militares, así como los militares de Latinoamérica, aprendieron sus

civiles, militares y religiosos conservadores. Tras sucesivos intentos de golpe de Estado, en el mes de septiembre de 1955 se instauró un nuevo período dictatorial (Rodríguez y Vázquez, 2012).

tácticas en la Escuela de las Américas³. Se pasó, con Henry Kissinger a la cabeza, de una lógica de progreso, desarrollo, consumo y poder sumarse al capitalismo, a una perspectiva autoritaria; entre los sesenta y setenta se maduró esa mudanza autoritaria, cuando los movimientos insurreccionales recrudecieron, se organizaron, empezaron a sumar adeptos, empezaron a dar cuenta de otras realidades posibles y de otras formas de pensar el mundo y, por su puesto, se comenzaron a manifestar también de manera armada.

P: ¿Qué pasa con el movimiento peronista cuando es coartado por el aparato estatal?, ¿qué sucede con esos millares de peronistas en ese contexto político?

LG: Eso generó una movilización subterránea impresionante, porque no solamente estamos hablando de un movimiento político que no podía presentarse a elecciones en los momentos en que se convocaban (que fueron pocos), sino que estamos hablando de situaciones en las que no podía ni siquiera nombrarse la palabra "Perón". Así surgieron grandes movimientos, grandes masas obreras que se sindicalizaron, se organizaron, y recibieron mejoras continuas en su calidad de vida a partir del peronismo y luego vieron cómo todo eso era cortado de raíz, lo que generó lógicamente una discusión interna, una indignación que luego empezó a hacer mella en las nuevas generaciones, en nuevas organizaciones que empezaron a discutir y discernir por qué no podía pensarse en ese movimiento peronista, por qué no podía pensarse en otro modelo posible de organización política.

³ Fue establecida en Panamá en 1946 con la supuesta intención de promover la estabilidad en América Latina, pero en los sesenta, en vez de haber promovido la estabilidad, la Escuela produjo tanto tiranos, dictadores y semejantes que en los círculos latinoamericanos se llegó a conocer como "Escuela de los Golpes" o "Escuela de asesinos" (Bourgeois, 1994).

P: ¿Qué hace entonces el militante peronista frente a esa situación de ver coartada su ideología, su preferencia política?, ¿cuáles son las alternativas que le quedan al peronista en ese contexto?

LG: Las alternativas eran amplias y se dieron de maneras diversas. Se dieron desde los contextos sociales y la militancia, en procesos educativos en barrios desfavorecidos, en realizaciones periódicas para resolver los problemas cotidianos, en resolver los problemas de alimentación, de salud. De esa manera, en un contexto social y solidario, hay una gran base organizacional del peronismo que también va pensando: ¿por qué no disputar el poder? Eso sucedió en las universidades también, un lugar en el cual antes había habido resistencia al peronismo: ahí empezaron a pensarse las cosas de otra manera y empezaron a concebirse otras alternativas, también en función de posibles cambios a la organización social que se tenía.

P: ¿Qué pasa con las industrias culturales en ese momento en Argentina?

LG: Las industrias culturales tenían varias aristas; por un lado, la industria vivía un momento de crecimiento, porque el cine nacional crecía y tenía una industria nacional alejada de estos movimientos que estábamos comentando, relacionada más con una industria del entretenimiento, una industria en que la televisión comenzó a tener movimiento propio y a tener producción nacional (no solamente con enlatados internacionales), con un gran crecimiento en los movimientos culturales.

Hay que subrayar también que, entre los sesenta y setenta, Argentina, a partir del Mundial de 1978, ingresó en la era de la televisión a color, o sea, fueron casi veinte años durante los cuales la televisión ingresó fuertemente y penetró desde ese aparato de televisión que tenía una familia por barrio y que todo el barrio se juntaba a ver en esa casa. Las familias empezaron

a tener masivamente aparatos de televisión y se recomenzaron a ver producciones nacionales no solamente ligadas a los noticieros, sino también al entretenimiento, a grandes franjas de entretenimiento de toda una tarde del fin de semana, en el que pasaban muchos artistas y en el cual se documentaban un montón de cuestiones del arte, pero de una mirada del arte, una mirada ligada a lo que podíamos decir como "lo pop".

En términos generales, una televisión que se enfocó más en el entretenimiento, una televisión más "burguesa" y más banal, de alguna manera más naïf, sin discusiones de fondo, muy distinta a como eran las de los intelectuales latinoamericanos, que estaban contando los problemas como en el caso de Cine Liberación. Para eso no había pantalla.

P: ¿Qué sucede después de la década del setenta con esos movimientos culturales y alternativos en Argentina?

LG: La dictadura militar tuvo un peso enorme en Argentina; un peso cultural, político y económico de todo tipo: económicamente se enlazó con el ingreso del neoliberalismo en Argentina; culturalmente, implicó la represión cultural, el exilio de gran cantidad de artistas e intelectuales, e involucró el asesinato y la desaparición de cantidad de personas. Y eso en los ochenta; en los noventa, y aún hoy, podríamos decir que continúa en parte vigente.

Se debe subrayar, además, que en la década de los ochenta el movimiento cultural renació desde un escenario *under*, que es como empezaron a movilizarse las discusiones artísticas. También debe mencionarse la Guerra de las Malvinas, que tuvo un impacto particular en la cultura en Argentina porque, si bien significó el conflicto bélico con Inglaterra y lo que ya conocemos en relación con la temática, también fue el empuje hacia el final de la dictadura militar. El recrudecimiento del enfren-

tamiento con Inglaterra hizo que se promovieran censuras de la música en inglés y se suscitara una aversión por la cultura inglesa; eso repercutió en la cultura e hizo que floreciera, por ejemplo, el *rock* nacional. Entonces, en los ochenta hallamos una cantidad enorme de bandas musicales que surgen en esa época, se fortalecen en un circuito *under* en el que se discute política desde las canciones y también se discute un modelo que se oriente ya no hacia la represión, sino hacia la libertad, la liberación, la felicidad, hacia un nuevo modelo que renace.

En el ámbito de la televisión, tenemos lo que se denominó "el show del horror"⁴, es decir, las primeras imágenes del horror de la dictadura de Argentina en televisión. Se "desayunaba" con las imágenes de lo que había sucedido y que anteriormente no se mostraba en los medios gráficos, ni televisivos, ni radiales; es ahí cuando empezaron a salir a la opinión pública la tumbas de los NN, empezaron a mostrarse los horrores de los centros clandestinos, las atrocidades que comenzaron a descubrirse y a mostrarse crudamente en la pequeña pantalla.

⁴ Después de la derrota en la Guerra de las Malvinas en junio de 1982, y a medida que la censura fue cediendo su lugar a la libertad, los crímenes cometidos durante el autodenominado "Proceso de reorganización nacional" comenzaron a ser más conocidos. Especialmente, luego de instaurada la nueva democracia, es decir, año y medio después del fracaso bélico, la exposición pública del pasado dictatorial cobró grandes dimensiones. Esta nueva publicidad tuvo tres modalidades de exposición que definieron tres etapas entre finales de 1983 y 1985. En un primer momento, tuvo lugar lo que se conoce como "el show del horror": una saturación mediática de información sobre los aspectos más abyectos de la represión terrorista que generó un amplio rechazo de crímenes que, para la opinión pública, eran irracionales e inhumanos (Martín, 2009).

P: Instalada la democracia en la década de los ochenta, hacia finales de los noventa, con el gobierno de Menem, se instauró en el país la política neoliberal, proseguida luego con el gobierno de De la Rúa y ahí se desencadenó la crisis posterior, ¿cuál es el panorama en esa Argentina de finales de los noventa y comienzo del siglo xxi?

LG: Con relación a la comunicación, el panorama en Argentina era parecido también al panorama internacional después del NOMIC⁵ (Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación) y la derrota que significó esa discusión política desde lo formal. Fue una derrota en el sentido de que se aprobó el Informe Albright y, además, la UNESCO abandonó el proyecto por una lógica de *free flow* (flujo libre de información). Sin embargo, eso generó la formalización internacional de otro camino, y eso implicó el neoliberalismo y la concentración.

El neoliberalismo en el contexto internacional implicó la globalización y esa globalización llevó a la concentración internacional y llevó a que grandes grupos empezaran a sumar, a “comerse” y a tomar a otros grupos de otros países; eso llevó también a la internacionalización de los contenidos, es decir, los contenidos comenzaron a generarse en pocos grupos de carácter internacional, monstruos multinacionales de la comunicación que trasladaron sus franquicias al resto de países.

En Argentina sucedió algo parecido. Los noventa fue la época de la concentración, la época en que Clarín se formó como el multimedio que hoy conocemos, que suma a las grandes cableras (compañías de tv por cable), que suma a los

grandes canales y a las grandes radios de la capital, y se forman esos multimedios. Telefónica también compró otro grupo grande de medios en Argentina y se promovió la concentración de las producciones. De igual modo, implicó que nacieran productoras grandes y medianas que produjeron televisión con buena calidad de imagen (lo de los contenidos es discutible, pero también implica, de alguna manera, una profesionalización mayor de la industria... pero con eso mismo, con una cuestión donde el ingreso y la circulación de la información están poco claros).

P: En el caso de la comunicación, llegan al país empresas extranjeras que priorizan la calidad de la imagen, mas no de los contenidos. ¿Cómo impacta ese hecho histórico de los noventa? Y ¿qué pasa con los movimientos de comunicación alternativos?

LG: Los movimientos de comunicación alternativos promueven otros tipos de discursos y comienzan a apreciar también sus necesidades de comunicación y que sus disertaciones (aquello que quieren decir) aparezcan en los medios. Pero si no había pantallas, si no había voces posibles que los escucharan y no se podía decir lo que se quería decir, la estrategia se centró en crear tales medios. De esa manera se precipitó algo que no es novedoso –porque la comunicación alternativa en Latinoamérica tiene muchos años y podríamos decir, además, que la comunicación alternativa es la madre de la comunicación latinoamericana o la matriz de la comunicación latinoamericana–, pero en ese marco empezaron a surgir nuevos modelos, nuevos medios desde donde esas organizaciones pudieran contarse y algunos fueron adquiriendo una trayectoria gradualmente.

⁵ Jan Pronk, miembro de la Comisión MacBride, concebía el NOMIC como un subsistema del Nuevo Orden Económico Internacional si la información se considera en cuanto fenómeno económico o como un complemento de este último, si la comunicación es considerada en cuanto fenómeno social o cultural (Pronk, 1978).

P: ¿Cómo se vivió en Argentina la época del "corralito"?, ¿qué significó para el país ese momento histórico?

LG: Claramente, el año 2001 y el proceso que se dio durante este período fue un quiebre, aunque uno no puede decir que todo fue de un día para otro, sino que fue claramente procesal; pero se pinchó ese globo que se creía tener de un falso bienestar, un falso bienestar para las clases altas y las clases medias-altas, no un falso bienestar para todos (porque para la mayoría de la población la pobreza recrudeció enormemente). Sin embargo, las clases adineradas tuvieron una cantidad de años, a partir de la venta del Estado y a partir del dinero que ingresó al Estado por deshacerse de sus bienes, que aún hoy (2014, año de la entrevista) Argentina está intentando recuperarlos.

De acuerdo con lo anterior, el año 2001 fue cuando explotó esa realidad; ya no hubo más financiamiento para continuar ese modelo de vida que se tenía en relación con una mirada hacia el exterior y no una mirada hacia el interior, y las clases medias tampoco podían sostener ese modelo. Es algo que impactó, por un lado, a las clases bajas, que se venían organizando ya desde finales de los noventa (lo que se conoce acá en Argentina como "el piquete", es decir, aquellos movimientos de los denominados "desocupados" que desde 1996 y 1997 empezó a tener sus inicios). Por otro lado, lo que sucedió en 2001 impactó también a la clase media, que se expresó a través de la movida política del llamado "corralito" y luego lo que se designó como "medida social": las asambleas y los cacerolazos... esa fue la expresión más fuerte de la clase media argentina.

P: ¿En ese contexto podría decirse que hay un resurgimiento de lo que es el cine militante?

LG: Sí, se podría decir que hubo varias organizaciones más chicas, distintas. Incluso hubo canales de televisión alternativos

que empezaron de nuevo a querer contar lo que estaba sucediendo más allá de los modelos hegemónicos.

P: ¿Qué está pasando hoy (2014) en Argentina? ¿Cómo podríamos describir brevemente lo que es el momento histórico argentino actual?

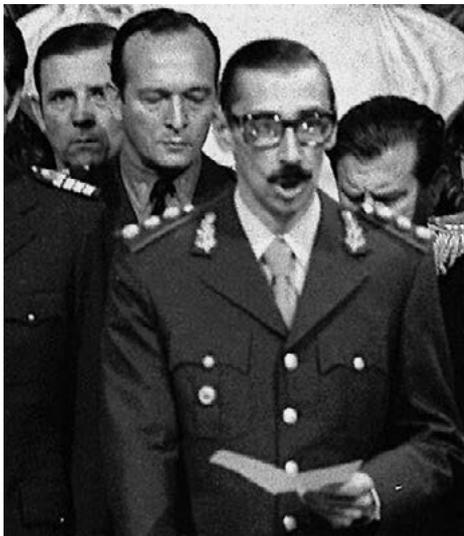
LG: Es sumamente interesante, es como un nuevo escenario que se da a partir de la confluencia de estos movimientos alternativos y el Estado porque lo que fue sucediendo a partir de la década de 2000 en Argentina es que estos movimientos sociales, que empezaron a discutir otra comunicación posible, retomaron claramente los lineamientos del *NOMIC*, retomaron una comunicación plural como bandera y, de hecho, apareció una pluralidad de organizaciones que se juntaron en el movimiento que se llamó Por los 21 Puntos (tiene que ver con 21 Puntos por el Derecho a la Comunicación); ese movimiento fue la raíz de la Ley del servicio de comunicaciones audiovisual en Argentina⁶ que se aprobó en 2009 y que si bien no está en vigencia, está en plena discusión y efervescencia, también porque tiene ciertas implicaciones en torno a la participación de la sociedad civil, la participación del Estado y la participación del mercado privado de manera igualitaria y eso genera una gran potencialidad. De este modo, que la Universidad Nacional de Quilmes haya firmado un convenio con otras cinco universidades para tener un canal propio equivale a una voz nueva, a la posibilidad de que una universidad pública, en un conglomerado de cinco universidades públicas, tenga su canal propio en el

⁶ Ley 26.522, que regula los servicios de comunicación audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina, sancionada el 10 de octubre de 2009. Recuperado de <https://www.enacom.gov.ar/multimedia/normativas/2009/Ley%2026522.pdf>.

territorio en el cual se encuentra, con producción propia de la zona, de los estudiantes, de los graduados, de los docentes, pero también de productoras locales.

Esto abre más alternativas y permite el ingreso de voces alternativas para tener su espacio formal y ganar una licencia para que su radio comunitaria, su medio comunitario, tenga un espacio en su comunidad. Implica, entonces, la discusión sobre *cómo hacemos* una vez ganado ese espacio y también sobre cómo se llevan adelante esos procesos de inclusión.

Figura 1. El general Jorge Rafael Videla encabezó la dictadura militar argentina 1976-1983. Los militares ejercieron una fuerte represión contra la sociedad civil.



Fuente: Autor desconocido (dominio público).

Figura 2. Juan Domingo Perón, presidente de Argentina durante tres períodos



Fuente: Secretaría de Prensa y Difusión (hoy Secretaría de Medios de Comunicación) del Gobierno argentino. Publicada en 1947.



Alfredo Alfonso

(Investigador Universidad Nacional de Quilmes,
UNQ y Universidad Nacional de la Plata, UNLP)

Alfredo Alfonso es profesor e investigador de la Universidad Nacional de Quilmes y de la Universidad Nacional de La Plata en la provincia de Buenos Aires. También es coordinador de un grupo de trabajo temático en la sección latinoamericana de investigadores de la comunicación. Es profesor e investigador categoría 1, con formación de grado en la Universidad Nacional de La Plata y posgrado en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Pregunta: Para comenzar esta conversación, al dirigirse a un público en Colombia y el resto de América Latina, según su experiencia, ¿qué significa para el cine documental argentino el Movimiento Grupo Cine Liberación?

Alfredo Alfonso: Tiene un significado muy importante todo lo que se llamó en su momento Cine del Tercer Mundo, particularmente la experiencia argentina que tuvo el Grupo Cine Liberación, así como el Grupo Cine de la Base y otras organizaciones. También fue significativo el grupo Escuela de Santa Fe, con Fernando Birri como principal referente, un cine enfocado en el compromiso político y ético a partir de una experiencia militante, una experiencia que trasciende, en cierta medida, el

escenario de la estética para pensar en la necesidad de decir cosas desde el lenguaje cinematográfico; decir cosas, decir presente, establecer lógicas de interpretación y de compromiso con la realidad social.

P: ¿Qué propicia en Argentina y también en América Latina el surgimiento de un movimiento de cine documental como el Grupo Cine Liberación?

AA: Todos conocemos el marco contextual: después de la Segunda Guerra Mundial, con el inicio de la Guerra Fría, con los Estados Unidos y la Unión Soviética como representantes del primer y segundo mundo, y también la presencia del tercero mediante el Movimiento de los Países No Alineados (MPNA), ese tercer mundo agrupaba muchos países que buscaban un modo alternativo de identidad política, de modo de vivir, en el cual por supuesto, ni el capitalismo ni el denominado "socialismo soviético" alcanzaban a reunir las condiciones necesarias de existencia para salvaguardar las características de los deseos de transformación social de esos países.

En ese contexto se dieron distintas políticas de radicalización, entre ellas la participación activa de militantes en distintos escenarios de la cultura y de la expresión artística, y también distintos modos de expresar la transformación social, entre ellos, por supuesto, el cine. Así apareció el Cine de Liberación: en el marco de la resistencia política como respuesta a la proscripción del peronismo (el partido más influyente y con mayor cantidad de seguidores y que reunía voluntades). Esta proscripción e intervención sistemática se dio con la interrupción de los procesos democráticos por parte de los militares, es decir, las distintas dictaduras militares dieron origen a la radicalización política que, a su vez, dio origen a grupos no solamente peronistas, sino también socialistas, y

que tenían la idea de poder decir cosas desde la resistencia política por medio del lenguaje cinematográfico.

P: ¿Qué tan fuerte fue la influencia de Fernando Birri en el surgimiento de grupos cinematográficos vinculados con la resistencia civil como es el caso de Cine Liberación y Cine de la Base?

AA: En la película *Tire die*¹, Birri, en el *off*, no lo llama cine documental, le dice ensayo social filmado; esa definición tiene que ver con una intervención política a través de la imagen y la experiencia de Birri, es decir, lo que Birri empieza a decir y el modo en que está organizado *Tire die* (el modo estructural y la clara presencia de toda una serie de argumentaciones económicas que están presentes en ese *off*) son los elementos que estructuran y establecen, y también dan lugar, a lo que fue el estructuralismo en el escenario latinoamericano.

Lo anterior lleva a que Cine Liberación tenga la oportunidad de empezar a denunciar la proscripción del peronismo, a decir cosas con respecto a quiénes se beneficiaban con esa proscripción, quiénes se beneficiaban con un país capitalista-dependiente, cuáles eran los sectores de poder que se beneficiaban con eso. Esa gran película que es *La hora de los hornos*² fue un

¹ *Tire die* (1958-1960), obra fundacional del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, surgida de la Escuela Documental de Santa Fe que Fernando Birri fundó en 1956 en la Universidad del Litoral. La película se presenta como la primera encuesta social del cine latinoamericano que denuncia la miseria en que viven los habitantes de los barrios depauperados de Santa Fe (Gálvez y Morán, 2016).

² En *La hora de los hornos*, que sus directores definieron como "cine-ensayo", la estética revolucionaria expresa en forma coherente el mensaje revolucionario *foquista*. Es un filme de "cine-guerrilla", en el cual la cámara "dispara veinticuatro cuadros por segundo". La trascendencia de este filme en la historia del arte cinematográfico ha sido fijada en

documento histórico que, con sus tres horas largas, demostró la necesidad de decir y demarcar, y también comprometer, la escena social desde el discurso, desde la narración, todo ello desde la marca del ritmo que permanentemente tiene la banda sonora y que, digamos, es un tambor de guerra, un tambor de la resistencia política, es decir, no es solamente un filme.

Hay que destacar, igualmente, que los escenarios de representación o presentación de estos trabajos estaban enmarcados en dictaduras militares; eran escenarios donde se hacía una intervención: se tomaba un cine, se ponía una hora, todo el mundo llegaba a esa hora, se cortaban las calles y se pasaba la película; también eso da cuenta del momento histórico, es decir, el modo en que se podía ver la película: no existía la multiplicidad de copias y la posibilidad de visualizarlas a través del video, sino que todo era fílmico y había que mirarlo en el momento, todo costaba mucho y se trabajaba profusamente en la subalternidad, pidiéndoles colaboraciones a los compañeros militantes que tenían trabajo en los distintos sectores de la industria cinematográfica para poder tener el material. Todo eso también da cuenta del tipo de producción que se desarrollaba, no solamente en el contenido, en el registro y el interés del sentido, sino en toda la construcción detrás de eso que uno puede ver en la pantalla.

diversas publicaciones y está basada no solo en sus cualidades estéticas, sino también en la práctica política que su producción y exhibición implicaban. La teoría del cine revolucionario del Grupo Cine Liberación fue planteada ampliamente en el conocido artículo de Fernando Solanas y Octavio Getino "Hacia un tercer cine" (Tal, 2014).

P: A propósito de La hora de los hornos, que es una de las películas cumbre del Grupo Cine Liberación, usted ha mencionado lo que era el circuito de distribución y lo que significaba todo este proceso en la época de la dictadura, ¿qué tan importante fue esta película no solo en el ámbito cinematográfico y político argentino, sino también en el ámbito latinoamericano e inclusive mundial?

AA: Claramente, la presencia del Cinema Novo con Glauber Rocha y su triunfo en Cannes abrió la retina del cine mundial para dirigir su mirada al cine latinoamericano, aquel cine comprometido que tenía cosas para decir por fuera de lo que tenían por decir los dueños de los periódicos; en ese sentido, yo creo que *La hora de los hornos* también es una marca, una huella muy importante y claramente es una referencia del cine del tercer mundo, no solamente en el término del cine latinoamericano, sino en el plano de lo que es el cine mundial, de aquellos que tienen sensibilidad política; eso fue muy importante.

Por otra parte, hay un pasaje destacado del libro *Teorías del cine* de Robert Stam que se refiere al cine del tercer mundo y a *La hora de los hornos*; eso da una idea de la trascendencia del filme, es decir, realmente fue un trabajo de investigación muy serio, muy detallado, profundo y, sobre todo, lo que llama mucho la atención es cuántas cosas se podían decir de Latinoamérica que hasta ese momento no se habían dicho o se habían dicho desde otro lugar, y con el grado de radicalización política que se estaba diciendo. También eso es muy importante porque quiere decir que Latinoamérica tenía muchas cosas para denunciar en ese escenario político, en ese escenario social y, por supuesto, en un escenario donde la Guerra Fría marcaba la huella de la información mundial. Entonces también hay que reconocer en ese momento histórico que *La hora de los hornos* ocupó un lugar central porque es un trabajo notable en todos los sentidos.

P: En la película se menciona mucho el neocolonialismo, ¿cómo descifrar y definir esa palabra en ese contexto cultural cinematográfico latinoamericano y argentino de finales de los sesenta y comienzos de los setenta?

AA: Lo que sucede es que en ese momento histórico para Latinoamérica hay que reconocer lo que fue el ascenso de la Unidad Popular en Chile³, el gobierno de Salvador Allende entre 1970 y 1973 y el momento previo. Esto fundó y generó muchísimas cosas que permitieron una discusión profunda, la primera organización de ideas que tuvo Latinoamérica de manera transdisciplinaria, que fue la teoría de la dependencia⁴. En ese escenario, la idea de *La hora de los hornos* como contribución está asociada a la idea del neocolonialismo, a la idea del imperialismo cultural.

³ Desde 1930 hasta 1970 el movimiento obrero y sus partidos políticos crecieron en un modelo económico de industrialización protegida. En 1970, el porcentaje de la población activa en sindicatos llegó a casi un tercio. Los trabajadores tenían derechos y organizaciones importantes, y estaban representadas por la Central Única de Trabajadores (CUT). Después de los partidos políticos, los sindicatos fueron el portavoz más fuerte del pueblo. Sin embargo, en razón de las limitaciones de sus instituciones y de sus poderes legales, los trabajadores tenían menos fuerza con los empleadores que con el Estado; por eso dependían de sus partidos políticos, especialmente los comunistas y socialistas, para atraer el apoyo del Gobierno para obtener mejores remuneraciones, condiciones de trabajo y concesiones del sector privado. Esa ayuda del Gobierno nacional era crucial para combatir la inflación crónica. La colaboración con el Estado culminó con la Unidad Popular (1970-1973), cuando los trabajadores conquistaron más derechos que nunca. Fue el gobierno izquierdista más revolucionario en la historia de América del Sur (Drake, 2003).

⁴ La teoría de la dependencia, que surgió en América Latina en la década de 1960, intentaba explicar las nuevas características del desarrollo socioeconómico de la región iniciado entre 1930 y 1945 (Dos Santos, 2000).

Es importante recalcar que el concepto de "invasión cultural" era muy fuerte en los primeros años de la década del setenta y también hay que reconocer la importancia que tenían en esos años textos como el de Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*; es decir, había toda una serie de intervenciones críticas donde la idea del poder concentrado estaba muy desarrollada, es decir, la idea de dominio, de imperialismo. Con el paso del tiempo se vio que el poder no solamente se asocia a un poder concentrado, sino también a una hegemonía; sin embargo, en ese momento, al final de los sesenta y primeros años de los setenta, tenía que ver con una idea de poder concentrado y la idea de neocolonialismo como todo aquello que servía a los intereses de un poder, que no tenía origen en los propios países latinoamericanos, sino que claramente tenía un origen en Estados Unidos.

P: ¿Cómo recibela clase hegemónica argentina en ese momento la película La hora de los hornos y todo ese maremágnum de ideas militantes del Grupo Cine Liberación?

AA: Claramente es una provocación, sobre todo para la clase política que ostenta el poder y que siempre ha detentado el poder, fundamentalmente el poder agrícola y ganadero en Argentina, que tiene su origen en todo lo que es el siglo xx; entonces lo que hace es desarrollar una serie de estrategias para minimizar el impacto de la película, hablar –por supuesto– de mala interpretación y manipulación por parte de la película, y hubo una persecución política directa a sus realizadores; todos sabemos que por decir estas cosas en Argentina en ese momento hubo persecución y muerte de los militantes populares, entre ellos también los militantes de la cámara.

P: También se habla en ese período del Cine de la Base, ¿en qué consiste fundamentalmente este cine y cuáles pudieron ser sus lazos o sus nexos con el Grupo de Cine Liberación y, obviamente, también sus diferencias?

AA: El origen está asociado a la percepción y perspectiva política que tenía cada uno de sus realizadores. En el caso de Cine Liberación, el origen era peronista; de hecho, uno de los trabajos trascendentales que ellos desarrollaron fue la filmación del líder Juan Domingo Perón en el exilio en Madrid y esos materiales después se pudieron ver Argentina en distintos lugares y ocasiones, entonces era la manera de hacerle llegar la palabra del líder a la militancia que estaba en la resistencia política. En el caso de Cine de la Base, se trató de una organización de realizadores marxistas asociados a lo que se llamaba Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP⁵). De todos modos, por supuesto que ambos se encuentran en el punto de la denuncia al imperialismo cultural, la denuncia al imperialismo en todos sus términos, el deseo de la transformación social, contribuir a esa transformación, apoyar a la denuncia social frente a la opresión; se encuentran en el enfrentamiento a las clases dirigentes y beneficiadas del poder en Argentina y también eso los diferencia.

⁵ Fundado en 1965 a partir de la confluencia entre el Frente Revolucionario Indoamericano Popular (FRIP), movimiento indoamericanista liderado por Mario Roberto Santucho, y Palabra Obrera, agrupación trotskista liderada por Nahuel Moreno. En 1968, en vísperas de la realización de su IV Congreso, un grupo de militantes identificados con Nahuel Moreno se escindió y conformó el PRT-La Verdad. Por su parte, los militantes identificados con las posturas de Mario R. Santucho asumieron el nombre de PRT-El Combatiente (en adelante PRT), denominación claramente alusiva a la decisión de este último grupo de iniciar en lo inmediato la lucha armada como parte de su estrategia para la toma del poder (Carnovale, 2010).

Ahora bien, el líder de Cine de la Base fue Raymundo Gleyzer, quien había sido un periodista audiovisual comprometido que trabajaba en lo que se llamaba en esa época Canal 11. Él, a partir de su trabajo en ese canal, hacía un trabajo que consistía en lograr sacar material para poder hacer sus producciones. Eso habla, digamos en términos de la realización, de todas las estrategias que había que tener para poder hacer un cine comprometido. También es importante el vínculo de él con Glauber Rocha y la experiencia en la formación; se destacan los trabajos que Gleyzer hizo en Brasil y México, muy importantes para determinar la posición ideológica del grupo. Pero digamos que el grupo Cine de la Base fue un grupo de gente vinculada a lo que era la figura de Roberto Santucho⁶, líder del Ejército Revolucionario del Pueblo y esas fueron sus características particulares.

De otro lado, uno de los ejemplos más conocidos del material de Cine de la Base y de Gleyzer, en particular, fue la película *Los traidores*, porque denunciaba claramente lo que era la burocratización sindical y esa burocratización sindical era, en su mayoría, de extracción peronista, así como en gran medida también se reconocía a aquellos que habían luchado, aunque tuvieran extracción peronista, por mantener los ideales de los trabajadores hasta los últimos días y que conformaban lo que se llamó en ese momento la CGT de los argentinos⁷. En

⁶ Mario Roberto Santucho es uno de esos precursores del movimiento revolucionario en Argentina, pero su acción y obra lo trascienden y tiene importancia y referencia para toda América Latina. Nació el 12 de agosto de 1936 y murió, en combate, el 19 de julio de 1976. Tenía 40 años. Hasta hoy, una parte inmensa de la documentación sobre su vida está oculta (Revello, 2003).

⁷ El 27 de septiembre de 1930 se realizó la primera reunión del Comité Nacional Sindical que creó una nueva central con la denominación de Confederación General del Trabajo (CGT) y fue elegido como primer

la CGT de los argentinos había un reconocimiento tanto de los grupos más radicalizados de la izquierda marxista como de los grupos más radicalizados del peronismo, que también era parte de los encuentros que tenían.

P: ¿Qué factores logran la confluencia de dos grandes pensadores como Solanas y Getino, y qué posibilita que ellos se encuentren para hacer La hora de los hornos y liderar el Grupo Cine Liberación?

AA: Yo no conozco en sí el detalle, no conozco la particularidad, lo que sí los mueve, como a gran parte de la juventud en ese contexto, es la necesidad de enmarcar un momento y una época, de denunciar, dada la extracción peronista de ambos, la gran injusticia que significaba la proscripción del peronismo. En el período que va desde 1955 hasta 1973 hubo elecciones en Argentina, elecciones que se decían "democráticas", que se decían "libres", pero con la proscripción del principal partido; por lo tanto, también había una clara muestra de injusticia en el momento electoral: la gente tenía que elegir entre lo que había para elegir, pero no podía elegir al líder y a la organización política que llevaba el líder; entonces, en ese sentido, yo creo que los elementos claros de la reunión de ellos para poder desarrollar la estrategia de Cine Liberación tiene que ver con un interés. No conozco el detalle de por qué se encuentran, eso probablemente muchos otros en Argentina lo van a poder explicar muy bien...

secretario general el delegado de la Unión Ferroviaria, Luis Cerutti. Los caracteres principales de la flamante CGT eran, por un lado, el predominio de la tendencia sindicalista apolítica sobre los socialistas, proclives a una mayor participación política o partidista; por otro, la influencia decisiva de la Unión Ferroviaria, por su peso numérico (Fernández, 2010).

P: ¿Qué pasa con esos movimientos de cine militante como Cine de Liberación y Cine de la Base cuando acontece el golpe militar?

AA: Lo que había previamente desde la estructura del poder del Gobierno en los últimos momentos de Perón y con posterioridad a la muerte de Perón (que muere el 1.º de julio de 1974) fue el desarrollo de la Triple A, una organización paramilitar liderada por el ministro de Desarrollo Social o de Bienestar Social en ese momento, que se llamaba José López Rega⁸, la mano derecha de quien pasó a ocupar la presidencia de la república, que era María Estela Martínez de Perón, la viuda de Perón.

En ese sentido, la persecución de militantes se dio en el marco de la continuidad de las políticas de las Tres A, la Alianza Anticomunista Argentina, también con posterioridad al golpe militar de 1976. Hay un documental extraordinario de Cine de la Base que se llama *Las Tres A son las tres armas*⁹ y allí hay una denuncia de lo que esas Tres A eran y que después continuaron en las fuerzas armadas, que desarrollaron la política genocida de la última dictadura militar en Argentina.

⁸ A comienzos de 1975, la derecha peronista, dominada por José López Rega, tomó parte en el gobierno de Isabel Perón. A partir de este momento comenzó la violencia parapolicial y la violación de los derechos humanos (Varela, 2005).

⁹ El filme constaba de la lectura de la carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, ilustrada con imágenes de archivo y escenas de ficción. Los relatos se encuentran sobreactuados y los símbolos de "lo argentino" están puestos deliberadamente para "demostrar" que en algún lugar de Argentina se estaba filmando ese testimonio y que, por lo tanto, la resistencia interna al régimen seguía firme (Campo, 2012).

P: Argentina ha sufrido muchos cambios después de la llegada nuevamente de la democracia en los años 80 y después de eso hubo una fuerte crisis social, política y económica hacia finales de los 90 y comienzos del siglo xxi. ¿Qué paso o qué ha pasado en Argentina en cuanto al cine documental con esos preceptos y esos postulados del Cine Liberación? Es decir, ¿las nuevas generaciones de documentalistas sociales han podido incorporar alguno de los elementos del Grupo Cine Liberación o del Cine de la Base?

AA: Sí, por supuesto, siempre la mirada social crítica en un escenario de un país periférico que se está reponiendo lentamente de una gran crisis, una enorme crisis, de un desfalco enorme que provocaron los gobiernos neoliberales tanto de Carlos Menem como de Fernando de la Rúa, que llevó a la crisis más importante de las últimas décadas en Argentina. En ese sentido, siempre hay cosas para denunciar, siempre hay situaciones de injusticia y, por suerte, siempre hay realizadores jóvenes y comprometidos, o no tan jóvenes pero que denuncian e izan las banderas históricas de estos movimientos. Se puede hablar de muchos tipos de realizadores, algunos vinculados a partidos políticos, otros vinculados a organizaciones como el Movimiento de Documentalistas, pero siempre hay cosas para decir y están presentes estas banderas que levantó tanto Cine Liberación como Cine de la Base y otros más que también participaron en el gran movimiento de cine del tercer mundo en los sesenta.

P: A propósito del Movimiento de Documentalistas, ¿cuál era, por así decirlo, su modus operandi a partir de esa crisis que usted acaba de describir?

AA: Fue muy importante en ese momento el Movimiento de Documentalistas porque reconoció la reunión, permitió encuentros de discusión, permitió un concurso nacional... o

sea, había validación y reconocimiento que permitían después presentarse a buscar recursos en el extranjero, porque acá no había recursos, pero sí se permitían esas premiaciones, esos reconocimientos, la posibilidad de que los documentalistas pidieran material. De igual forma, se hacía cine con lo que se tenía, muy en el sentido del neorrealismo, muy en el sentido también de la experiencia de Robert Bresson en Francia; es decir, había una necesidad de salir a denunciar y decir cosas, y el Movimiento de Documentalistas reunió, articuló, pensó, reflexionó y publicó todo eso que en ese momento fue fundamental, que fue clave. Después, hoy, uno puede hablar de DOCA, Documentalistas Argentinos, donde hay otros realizadores que también trabajan, es decir, bienvenidas todas las organizaciones de documentalistas que pueden continuar diciendo cosas.

P: En pocas palabras, denos unos conceptos cortos de algunos de los personajes que se han mencionado en esta conversación. El primero de ellos: Octavio Getino.

AA: Getino fue un maestro en todos los sentidos; una figura que cuando fue convocado a presidir el Instituto Nacional de Cine por el gobierno de Menem, creyendo que era un gobierno peronista y que era un gobierno que iba a cumplir las promesas de campaña, no tuvo dudas, y que cuando Menem decretó el indulto para los militares, renunció automáticamente al Instituto; es decir, fue coherente hasta el último momento.

Getino, además, fue un investigador, una persona con enorme generosidad, siempre acompañando, siempre intentando ayudar a los nuevos investigadores y a los nuevos realizadores. Un verdadero maestro.

P: Fernando "Pino" Solanas.

AA: "Pino" Solanas es actualmente una figura muy contradictoria en Argentina. Lo mismo que él denunciaba, hoy lo está compartiendo, es decir, él está en la misma mesa con los sectores de poder. Es una situación muy particular la de Solanas. Indudablemente es una figura también desde el punto de vista de la organización del Grupo Cine Liberación, clave y primordial; gran realizador, enorme realizador, y sus últimos documentales han sido fundamentales sobre todo para interpretar lo que pasó en la crisis de 2001-2002, pero su participación actual en política es muy contradictoria con respecto a aquella historia y a aquella referencia. Como realizador y documentalista es un nombre destacado.

P: Gerardo Vallejo.

AA: También otro maestro, muy importante. Una de las figuras más notables de la historia del cine en Argentina. Uno se lo podía encontrar y conversar con él y siempre desde una enorme humildad y sencillez. Una figura. Su obra es la de los intelectuales devoradores no prolíficos, pero que haciendo pocas películas han dejado una huella enorme en la imagen argentina.

P: Grupo Cine Liberación...

AA: La apertura a pensar desde otro lugar, la significación de resistir, denunciar y siempre tener el compromiso por arriba de todo...

Figura 3. Fernando Birri realizó con sus alumnos de la Escuela Documental de Santa Fe su película emblemática *Tire die*, primera encuesta social.



Fuente: Festival Internacional de Cine de Guadalajara (licencia Creative Commons).

Figura 4. Homenaje al documentalista argentino Raymundo Gleyzer y a las demás personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina



Fuente: Ilustración de Carlos Lauff (licencia Creative Commons).



Javier Campo

(Docente e investigador en cine de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine y del Instituto de Investigaciones Gino Germani)

Javier Campo es licenciado en Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y PhD en Ciencias Sociales también de esta misma universidad y con estudios posdoctorales sobre el cine etnográfico argentino. Ha sido becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET¹) y también codirector de la revista *Cine documental*; ha publicado artículos y libros acerca del cine documental argentino, que al mismo tiempo es su tema principal de investigación; también ha escrito libros sobre teoría del cine documental y sobre cine documental latinoamericano. Sus preocupaciones van por esas estelas.

El profesor Campo considera que el cine documental argentino no ha sido muy estudiado, aunque hay algunas referencias; asimismo, cree que tampoco se ha escrito una historia del cine documental argentino y su idea es tratar de

¹ Principal organismo dedicado a la promoción de la ciencia y la tecnología en Argentina.

ir investigando aquellos espacios que generalmente no han sido ocupados por una investigación profunda, seria y analítica, con estudios que están vinculados con estudios sociales y culturales más generales.

En el siguiente apartado, Campo hace un análisis profundo del desarrollo del cine documental político argentino durante las últimas décadas.

Pregunta: ¿Cuándo podemos hablar del surgimiento del cine documental en Argentina? ¿En cuál período histórico podemos señalar ese inicio?

Javier Campo: Hay diferentes visiones al respecto. Algunos plantean que los comienzos del documental en Argentina se dieron a principios del siglo xx con los comienzos del cine en el país, con las vistas y las actualidades, con los noticieros cinematográficos, con un cine de no ficción, en general un cine de registro de lo real. Otros plantean que el cine documental en Argentina inició cuando se empezó a trabajar fuertemente la narración del documental, cuando, en lugar de tratarse de un registro mimético de lo real, también se introdujo un discurso de y sobre lo real. Es la misma discusión que se da a veces entre los teóricos norteamericanos y franceses: los franceses quieren dejar entre sus fronteras la creación del cine documental, argumentando que ya con los Lumière se comienza a dar lugar a un cine documental, mientras los ingleses y norteamericanos plantean que el cine documental comienza cuando se trata de una narración documental, cuando hay un relato, un discurso conformado para, de alguna manera, representar a un otro y dar cuenta de lo real de una manera más organizada: eso se habría dado con Flaherty y Grierson en la década del veinte.

En Argentina ocurre algo similar a esas discusiones y se han dado en los últimos años sobre todo gracias a la revitaliza-

ción de los estudios que miran seriamente el pasado cinematográfico del país. Yo prefiero adherir a una visión según la cual, si bien hay registros documentales y eso es innegable en la actualidad, en lo que tiene que ver con los noticieros estatales, sucesos argentinos, noticieros bonaerenses, noticieros médicos, así como lo hay en otros países de América Latina, el cine documental en Argentina comienza cuando podemos hablar de un discurso documental. Eso ocurre a fines de la década del cincuenta con, por un lado, la Escuela Documental de Santa Fe, pero también por otro, y esto no es menor y creo que ha sido marginado en esta historia, con los cortometrajes documentales financiados por el Fondo Nacional de las Artes, cortometrajes que tenían que ver, sobre todo, con biografías de artistas, con un discurso más experimental, mientras que la Escuela de Documental de Santa Fe de Fernando Birri y compañía se encargaba, especialmente, de un documental social que luego, ya a finales de la década del sesenta, pasó del compromiso a la militancia con otros colectivos cinematográficos clandestinos.

Sin embargo, aunque no eran los únicos que estaban filmando a finales de los cincuenta y sesenta, los santafesinos tuvieron un peso muy importante para las generaciones que luego vinieron; por un lado, porque muchos de los realizadores allí formados en la Escuela Documental de Santa Fe luego hicieron parte de un cine militante y político, con una discusión y crítica política más radicalizadas; y por otro lado, también porque ya allí en la Escuela empezaron a ponerse en práctica experimentos estéticos con el lenguaje cinematográfico, experimentos inéditos en el país. En todos estos registros no existía este tipo de libertad creativa, sino que era más un registro mimético y articulado de lo real y que tenía que ver con una forma "noticiaria".

P: ¿Qué tipo de experimentaciones se pusieron en práctica en Santa Fe?

JC: En Santa Fe se destacó, sobre todo, la construcción de algo que también era novedoso para la historia del documental en ese momento en todo el mundo. La experimentación no solo ocurría en Santa Fe, sino también en otros lugares, pero era novedoso, en todo caso, la experimentación de realizar un documental sin una voz de autoridad, firme y rectora, algo que era característico de la época. El documental era, en ese entonces, producto de las imágenes más la voz del autor narrando aquello y dirigiendo la mirada y la perspectiva que debía tener el espectador al mirarlo, un documental clásico expositivo.

En Santa Fe, sin embargo, se empezaron a experimentar otras formas de hacer documentales, se comenzó también a incluir secuencias de animación, algo que no es muy común en el cine documental y que luego también se experimentaría en filmes dedicados más a la militancia política, como una animación irónica y crítica y, por otro lado, también el uso de las entrevistas. En *Tire die* hay entrevistas con sonido directo, aunque en la versión que hoy tenemos de ese filme ese sonido directo está muy deteriorado (en aquel momento ya estaba deteriorado y por eso incluyeron las voces de los actores que están repitiendo lo que dicen los protagonistas; sin embargo, persiste la voz de ellos debajo de esa banda sonora principal, algo que luego será experimentado también en *La hora de los hornos*).

Hay que subrayar, además, que en el filme *Argentina, mayo del 69: los caminos de la liberación*², en algunas películas de Cine de la Base y sobre todo en las películas que se realizarán luego de

la dictadura en la década del ochenta el testimonio ya adquiere un poder y una fuerza más preponderante, pero fue un recurso que ya se había puesto en práctica, inicialmente de forma muy artesanal, en los filmes de la Escuela Documental de Santa Fe.

P: Hoy en día seguimos hablando de Fernando Birri y su legado, ¿cuál es la trascendencia de este realizador, que además es uno de los pioneros del cine documental político en Argentina?

JC: Yo creo que esa cuestión tiene una doble lectura; por un lado, la trascendencia de Birri y, por lo tanto, de la Escuela, tiene que ver con esta base, este sustrato que no existía en el cine nacional y que lo estaba brindando la formación de la escuela y las películas, porque, si no me equivoco, se hicieron alrededor de 200 cortometrajes en la Escuela Documental de Santa Fe, aunque ahora no tenemos más de un 20% recuperado. Por otro lado, además de la formación y los filmes, se yergue la misma figura de Fernando Birri, que para las generaciones posteriores siguió siendo el maestro y siguió vinculado a los realizadores que se dedicaron a un documental más político y radicalizado, y que, de ninguna manera, coartó las formas de expresión de sus realizadores, compartiera o no la visión que estos tuvieran.

También debemos señalar que Birri siempre defendió la realización del documental político, de cualquier vertiente ideológica de izquierda que se tratase y hasta el día de hoy, en sus clases, en su cátedra, sigue mostrando aquel cine y hablando de aquel cine con una pasión inédita. En este punto hay una anécdota que resulta muy interesante, que es la carta que Fernando Birri le envió a Gerardo Vallejo; Gerardo Vallejo se formó en la Escuela de Documental de Santa Fe y luego fue uno de los referentes del Cine Liberación, grupo con el cual

² Película del grupo Realizadores de Mayo. Se cuenta por ahora entre los materiales perdidos o dispersos producto de la última dictadura militar (Mestman y Peña, 2002).

realizó *El camino hacia la muerte del viejo Reales*³ y en su exilio en España realizó *Reflexiones de un salvaje*⁴, una película más intimista, más reflexiva, que apunta a una forma de organización mucho más abierta, inclusive, y Birri le envió una carta muy emotiva en la cual expresaba que ese era el camino, esa nueva senda en la que aquellos realizadores tan comprometidos debían establecerse y destacaba el valioso aporte de Vallejo. En realidad, esta carta da cuenta de que Birri todavía está vigente, aun veinte años después de la realización de *Tire die*, entre aquellos realizadores que lo consideraron un maestro.

Al mismo tiempo, en esa carta está claro que Birri no pretende que se siga haciendo documental como se hacía a fines de la década de los cincuenta, sino que quiere que se vayan abriendo nuevas perspectivas estéticas y haya transformaciones del audiovisual; él inclusive no siguió trabajando con fílmico, como un purista del mismo, sino que pasó al video y trabajó con un desarrollo de otras técnicas cinematográficas.

³ Reconstrucción de la vida de la familia Reales, la situación social y política que en ese momento atravesaba Tucumán; Gerardo Vallejo sintetizó elementos testimoniales que representan la experiencia de lucha de los activistas sindicales tucumanos (Mestman y Peña, 2002).

⁴ En 1978, Gerardo Vallejo realizó en España *Reflexiones de un salvaje*, y esa fue su manera de ajustar cuentas con su pasado. Las motivaciones del filme de Vallejo son expuestas por él mismo: "Comprender que mi destierro no había comenzado conmigo mismo, sino mucho antes, con aquel abuelo pastor [...] que decidió escapar de la miseria hacia América" (1984: 220, citado en Campos, 2004).

P: ¿Cómo es el contexto político, social y económico de Argentina previo al surgimiento de estos movimientos de cine documental?

JC: Hay que tener en cuenta que, en primer lugar, estaba proscrito el peronismo desde 1955, con algunas esporádicas apariciones para determinadas elecciones que luego resultaron anuladas por los distintos gobiernos democráticos o de facto durante el período de 1955 a 1973, lo cual generó, sobre todo en la juventud y en la intelectualidad, pero también en el movimiento obrero, distintas formas de resistencia. Es reconocida por los historiadores la resistencia peronista en todo el período, es decir, aquellos obreros e intelectuales que siguieron resistiendo a los distintos regímenes militares que sostenían la proscripción del peronismo, cuya consecuencia fue el exilio de Perón, primero en Panamá y luego en España.

Lo interesante de remarcar en cuanto al contexto social y político de la época es que las vías para la crítica, inclusive la protesta social, se fueron cerrando; ya en la década del sesenta esto no era posible, así que poco a poco fue cada vez más difícil sostener espacios de crítica política y espacios de discusión, de debate desde la izquierda. Lo que ocurrió posteriormente es que muchos estudiantes y obreros fueron radicalizando sus discursos y pensando en formas de protesta, sobre todo que llevaran a algún cambio social revolucionario. En principio se trataba de discutir en el ámbito del sistema, luego empezó a discutirse desde fuera él, tal como está instituido en un Estado capitalista, es decir, un cambio por la vía violenta.

Por ello, hacia finales de los sesenta es cuando vinculamos estos acontecimientos con el cine, y allí se produce la magna obra para el documental político argentino que es *La hora de los hornos*. Ahí hay otro quiebre: diez años después de haberse hecho *Tire die* hay una ruptura muy profunda en el cine documental; sin embargo, en esa "rotura" se entrevera

Tire die, pues en *La hora* también se incluyen imágenes de esta película y eso es lo que sale a primera vista, pero también se circunscriben muchas de las enseñanzas de *Tire die* y de la Escuela, que fueron muy importantes para el cine argentino porque muchas películas luego tomaron imágenes de *La hora de los hornos* como una forma de hacer una obra revolucionaria a partir del modelo que proponía este filme.

P: En su libro *Cine documental argentino, entre el arte de la cultura y la política* hay un capítulo donde se habla de Frantz Fanon como instigador del documental *La hora de los hornos*. ¿Cómo explicar el estímulo de Fanon en los criterios de realización de la película?

JC: Frantz Fanon⁵ es un teórico de la descolonización africana y militante por la liberación de Argelia; es una figura influyente para los movimientos revolucionarios, pero generalmente también se suele hablar de Fanon asociado a movimientos políticos artísticos y culturales, africanos o asiáticos, pero no de Fanon relacionado con una obra documental latinoamericana; en este caso, es interesante rescatar la mirada que él propone, porque si uno lee *Los condenados de la tierra*⁶, el libro cumbre de Fanon, y mira *La hora de los hornos* (que ese

es el trabajo que me he tomado yo: leer y mirar, leer y mirar, haciendo una comparación entre el libro y la película), hay una correspondencia increíble entre aquello que plantea Fanon y lo que se plantea en la película en imágenes y sonidos. Hoy (2014), 45 años después de la realización de *La hora de los hornos*, se mira la película... y eso generalmente pasa cuando uno analiza cine, no en función de cómo se veía en el momento de estreno sino en cómo se fue viendo durante todo el tiempo que pasó, y se ve como una película que defiende la doctrina del movimiento peronista. Eso tiene algo de cierto, pero por otro no tanto, porque *La hora de los hornos*, cuando se hizo, y sobre todo en su primera parte, es una película que está a favor del *foquismo* revolucionario⁷ y tiene dos referencias: Ernesto "Che" Guevara y Frantz Fanon.

Particularmente, a mí en ese artículo que vos mencionabas me pareció muy interesante tomar muchas de las ideas que Fanon desarrolla en su obra en comparación con *La hora de los hornos*, inclusive eso no lo escamotearon los realizadores tampoco, esta vinculación; Fernando Solanas y Octavio Getino plantearon como un referente a Fanon y hay citas de él en la película también, citas duras, fuertes: "Todo espectador es un cobarde y un traidor"; siempre se recuerda esa frase, pero pocas veces se dice que es una frase de Fanon.

Pero hay que subrayar que al comienzo ellos no fueron militantes del movimiento peronista, se fueron haciendo militantes luego, con la realización de la película y en el tiempo que transcurrió luego de su estreno y su presentación; según

⁵ Frantz Fanon (1925-1961), nacido en Martinica, Antillas francesas, pensador de la realidad de esta que Martí llamaría "Nuestra América". En su pensamiento sobre la realidad, en la que su principal actor lo es el hombre de raza negra, Fanon irá más allá de lo que se plantearon y propusieron los filósofos de la "negritud" como lo hiciera su compatriota Aimé Césaire (Fanon, 1979).

⁶ En el prólogo a *Los condenados de la tierra*, Sartre aludía nuevamente a la violencia como partera de la historia. La percepción y tematización de que el orden social estaba fundado en la violencia permitió contraponer a la violencia de los opresores la contraviolencia revolucionaria (Gilman, 2003).

⁷ Se define al *foquismo* como un proceso de acumulación de poder político y militar popular, al margen del de las clases dominantes, a partir de un pequeño núcleo armado, capaz de sobrevivir en regiones alejadas de las fuerzas represivas oficiales, en sociedades con débiles burguesía y una sólida base campesina (Grenat, 2009).

relata Solanas, Getino, por ejemplo, le llevó la película a Perón para que la viera en Madrid pero le llevó también una caja de puros cubanos y las obras completas del "Che" Guevara; ellos en principio se introdujeron en la militancia política a partir del ejemplo revolucionario de Cuba y eso está también en la película. Es necesario a veces ver las películas con lo que tienen ellas en sí mismas y no como fueron leídas con posteridad.

Adicionalmente, Getino y Solanas se encontraron muchas veces en festivales con Santiago Álvarez y han compartido mesas y son interesantes las discusiones que se han dado allí; del mismo modo, también tenés allí, con esa estética que exhibe *La hora* –que de alguna manera luego será la estética del videoclip–, una influencia de la publicidad: Fernando Solanas tenía una agencia de publicidad y realizó, antes de *La hora de los hornos*, muchas piezas publicitarias, inclusive durante su realización, y después se financió gran parte de *La hora de los hornos* con el dinero ganado haciendo publicidades para televisión y cine. Él manejaba un discurso que, aplicado al cine, nos lleva por las vías de la experimentación cinematográfica y tanto él como Getino conocían buena parte de la historia del documental vanguardista, con otra visión de lo que debía ser una película política en un doble sentido: política como de contenido revolucionario que lleva a una toma conciencia, y política y radical en sentido estético, porque si *La hora de los hornos* no tuviese las experimentaciones estéticas que tiene y fuese más chata en cuanto a lo visual y a las experimentaciones sonoras, probablemente no hablaríamos tanto de ella, estaríamos hablando más de otras obras.

P: Hay un tema que es transversal en La hora de los hornos en su discurso textual y es el neocolonialismo. ¿A qué se refieren específicamente Getino y Solanas con ese concepto?

JC: Ese es un concepto desarrollado por Fanon y utilizado por él y ambos realizadores lo están aplicando en otro contexto, porque Fanon habla fundamentalmente del colonialismo que aún se vive en Argelia bajo la ocupación francesa, y también en otros lugares y países del Caribe, en la isla de Martinica donde nació Fanon, por ejemplo; pero nosotros tenemos que hablar en los países de América Latina, en general, de neocolonialismo, es decir, ya no hay una ocupación colonial efectiva, a eso se están refiriendo Solanas y Getino, ni política ni administrativa, pero sí hay una ocupación neocolonial económica y cultural, y eso es desarrollado en muchos capítulos, porque *La hora de los hornos* es un filme-ensayo donde en muchos capítulos se habla de una ocupación económica por empresas apoyadas en la política exterior, algo no muy diferente de lo que ocurre hoy; por ejemplo, el ministro de Asuntos exteriores de los países desarrollados es, de alguna manera, cuando va a otros países subdesarrollados, como un representante de las empresas del país y así protege los intereses de ese país desarrollado.

Por otro lado, Getino y Solanas también puntualizan acerca del neocolonialismo en cuanto a aspectos como la cultura y las artes, y a eso se refieren en algunos capítulos a partir del desarrollo crítico de la trayectoria de intelectuales como Manuel Mujica Lainez⁸, quien ha sido un escritor muy importante

⁸ Nació el 11 de septiembre de 1910 en Buenos Aires y murió el 21 de abril de 1984 en Córdoba (Argentina). Descendiente de una de las familias fundadoras de la nación y de la ciudad, se crió en un ambiente aristocrático al punto que sus estudios primarios y medios transcurrieron en París, tras unos años previos en Londres. Apenas si concluyó algunos cursos de Derecho en Argentina, para ingresar en el diario *La Nación*, donde,

en Argentina: figura en el filme como un hombre que defiende a ultranza la cultura europea y el fragmento donde figura la voz de Mujica Laínez y lo que plantea (eso es muy cómico) es que el principal problema de la Argentina es geográfico, porque Argentina no es un país de Europa y como es un país de América ahí se encuentra el problema que tiene la Argentina, casi como que la solución vendría recortando el país y trasladándolo, a través del Atlántico, para unirlo a Europa; la película tiene muchas de esas cosas que resultan muy interesantes porque tienen varios giros cómicos.

Las posturas descritas anteriormente son un puntapié para los desarrollos teóricos que va a tener el Grupo Cine Liberación y el planteamiento que tuvieron Solanas y Getino: la división entre un primer, segundo y tercer cine; el primer cine es el de Hollywood; el segundo cine, un cine de arte, un cine de autor, también neocolonial porque se plantea pautas estéticas, políticas y temáticas provenientes de Europa y de Estados Unidos; y el tercer cine trataría de romper con ese neocolonialismo sostenido por las obras cinematográficas que, realizadas en Hollywood, en Europa o en Argentina con la visión de Hollywood o de un cine de arte europeo, plantean y sostienen un colonialismo.

como reportero de ecos de sociedad, ascendió hasta convertirse en un reputado colaborador y crítico de arte. Cuando se jubiló en 1969, se instaló en su caserón, El Paraíso, en Cruz Chica (Córdoba), donde transcurrió, entre sus viajes incesantes, el resto de su vida. Su obra literaria encara varios géneros, como la poesía y el ensayo estético, pero es la narración y, especialmente, *Bomarzo* (1962), la que lo daría a conocer al mundo y le reportaría diversos galardones internacionales (esta obra incluso fue transpuesta a la ópera, con música de Alberto Ginastera). Otros de sus títulos más reputados son *Aquí vivieron* (1949), *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Los ídolos* (1952), *La casa* (1954), *El unicornio* (1965), *Crónicas reales* (1967), *El gran teatro* (1970), *El laberinto* (1974) y *Sergio* (1976).

P: ¿Qué posibilita la unión de Getino y Solanas para la realización de La hora de los hornos y posteriormente para el surgimiento de ese gran movimiento argentino y latinoamericano que fue el Grupo Cine Liberación? ¿En qué contexto se encuentran y deciden hacer esta película?

JC: La unión de Getino y Solanas resulta muy provechosa en cuanto al aspecto creativo. Getino era un hijo de exiliados republicanos españoles; es más, hasta sus últimos días tenía un acento al hablar que seguía señalando a España. Por otro lado, Solanas estuvo muy vinculado a espacios intelectuales que fueron abrazando cada vez con más cariño el peronismo; él cuenta siempre que trabajó como secretario de Raúl Scalabrini Ortiz⁹, quien fue un intelectual muy importante que ya en la década del treinta hablaba críticamente de la ocupación británica en Argentina en cuanto a las empresas y, sobre todo, a la intrusión en la toma de decisiones en el ámbito del poder. Cuando ellos se encontraron para realizar la película, que iba a ser un proyecto pequeño (eso me lo contó Getino cuando estuve charlando con él... iba a ser un cortometraje o, a lo sumo, un largometraje de una hora y media), todo fue creciendo y terminaron haciendo esa larga película en tres partes que fue *La hora de los hornos*.

Ya a fines de 1965 se encontraron Getino y Solanas y empezaron a trabajar en la realización de la película, trabajaron fuerte durante 1966 y 1967, en 1968 la tuvieron terminada y la montaron porque, como era una película clandestina y como trabajaron en fílmico, eso necesitaba un revelado y luego un montaje en un espacio de edición adecuado y en Buenos Aires-La Plata el único espacio era el de los laboratorios de

⁹ Raúl Scalabrini Ortiz (1889-1959) fue un pensador argentino que se preocupó por analizar la vida cotidiana de sectores populares, en este caso, de la ciudad cosmopolita de Buenos Aires (Rubinelli, 2002).

Alex, por donde pasaban muchos de estos realizadores del cine argentino y también los industriales; entonces llevaron la película para editarla y montarla en Roma, Italia. En principio la película iba a tener dos partes... con los descartes de esa primera edición, Solanas editó la tercera parte que es la más corta y dura 40 minutos.

Pero volviendo a lo que tiene que ver con ese vínculo creativo de Solanas y Getino, resulta interesante remarcar una transformación que se fue dando en ambos: si bien se iniciaron en un espacio de discusión y debate, con una pronta racionalización política e ideológica, a la cubana, de izquierda y en favor de un *foquismo* revolucionario, poco a poco se fueron acercando a ese gran espacio que tiene y ha tenido el peronismo en este país, un gran espacio, digo, porque así como existió la izquierda del movimiento peronista también existió la derecha, con ideas contrarias y, en algún punto, contrapuestas hasta tal límite que ha dado lugar a enfrentamientos armados entre ambas facciones en un mismo sistema político, algo bastante particular.

Solanas y Getino, luego de *La hora de los hornos*, fueron en esa dirección y se encontraron con Perón en España y realizaron, ya en 1971, esas dos largas entrevistas al general exiliado: *La revolución justicialista*, sobre la historia antes, durante y después del gobierno de Perón de 1945 a 1955, y también el filme *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, una suerte de decálogo, con consejos de Perón mirando a la cámara, consejos a las nuevas generaciones sobre lo que la militancia revolucionaria peronista debía seguir.

Getino también me dijo que esas entrevistas a Perón fueron mucho más vistas en su momento en Argentina que la misma *La hora de los hornos*. Aunque en el exterior son casi desconocidos esos dos filmes-entrevista, en Argentina tuvieron mucha más difusión porque allí ya hubo financiamiento

del Movimiento Nacional Justicialista y de los sindicatos para hacer copias y difundirlas. A ellos se les salió de las manos la difusión de esas películas porque, como Perón estaba exiliado, era muy interesante para los peronistas, en la resistencia en el país, ver en esas imágenes de Perón y escuchar su palabra.

P: Volviendo a La hora de los hornos, ¿a qué tipo de público iba dirigido este cine?, y al ser un cine clandestino, ¿cuáles eran los mecanismos de distribución y difusión de esas películas del Grupo Cine Liberación?

JC: La misma película te está hablando todo el tiempo de "compañeros": "compañeros" tal cosa, "compañeros" tal otra; en principio está dirigida a espacios de militancia sindical, obrera y estudiantil. En general, los entrevistados, sobre todo en la segunda parte de la película, son estudiantes y obreros, y también dirigentes sindicales de distintos rangos. También tendríamos que decir que una cosa es lo que en la película se está planteando como los destinatarios y otra cosa los destinatarios reales, es decir, las personas que más vieron la película. De ahí que la película se viera más en los ámbitos intelectuales que en los ámbitos de militancia obrera; si bien se vio en esos otros espacios, sobre todo se vio la segunda parte de la película, que habla de una historia del movimiento peronista. La primera parte, mucho más experimental que la segunda, se vio especialmente en ámbitos intelectuales académicos y clandestinos, en espacios cerrados sin difusión hacia el exterior, en casas particulares.

Asimismo, como la película estaba prohibida se vio mayormente en espacios de militancia de grupos cerrados y no en proyecciones multitudinarias; después de 1973 esa primera parte de *La hora de los hornos* tuvo un estreno comercial y ahí sí ya se pudo ver de forma masiva; cuando se terminó de realizar en 1968 y se exhibió entre 1969 y 1971, se vio en espacios más reducidos.

Resulta interesante decir que el mismo Grupo Cine Liberación conformó subgrupos en distintos lugares del país para la circulación de la película y el debate de la misma, porque Getino y Solanas no estaban en todas las proyecciones de la película ni ellos cargaban con las copias de las latas de fílmico, sino que eran subgrupos en los cuales participaron muchos realizadores que después hicieron obras de documental político militante en Argentina, algunos de los realizadores de *Argentina mayo del 69*¹⁰, esa película que se hizo al otro año sobre El Cordobazo¹¹... es decir, buena parte de esos realizadores estuvieron en los grupos de difusión y circulación de *La hora de los hornos*, lo que evidencia de alguna manera que eso funcionó como una escuela de militancia, no una militancia política y revolucionaria, sino una militancia cultural en favor de la distribución de una obra que pretendía la toma de conciencia nacional.

¹⁰ Fue una película desarrollada por el grupo Realizadores de Mayo, que fue un frente constituido para encarar la producción, realización y difusión de un material cinematográfico político y militante, tal como quedó establecido en la Declaración de noviembre de 1969; de ahí el carácter anónimo, las discusiones políticas internas, la preocupación por una praxis real, etc. Filmaron la película *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* en la clandestinidad y orientada por los integrantes del grupo Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez, Pablo Szir, "Pino" Solanas, Jorge Martín, Octavio Getino, Jorge Cedrón y Enrique Juárez (Grupo de Cine Liberación, 1970).

¹¹ El Cordobazo fue una protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana que se dio en Córdoba —segunda ciudad industrial de Argentina— durante los días 29 y 30 de mayo de 1969. El Cordobazo fue la consecuencia de un particular modelo de desarrollo económico y de un singular contexto urbano, una muestra de la anomia social provocada por la industrialización acelerada y por una igualmente repentina declinación de la actividad industrial, la respuesta de una élite sindical frente al deterioro de su estándar de vida y la frustración de sus expectativas de ascenso social (Brennan y Gordillo, 1994).

P: Ahí hay un mensaje interesante también y es que, aunque la película se hizo en Argentina, habla de un pensamiento muy latinoamericanista, si se le puede llamar así; es decir, los realizadores no solo pensaban en una película local, sino en algo continental, entonces ¿cómo es eso de pensar a Latinoamérica desde Argentina?, en un contexto de rasgos comunes, pero también con diferencias.

JC: Eso también es una ruptura porque desde Argentina siempre se vio a América Latina, y esto tiene que ver con lo que decía de Mujica Laínez, como si Argentina fuese un país más de Europa y probablemente en otros países de América Latina se siente eso del intelectual argentino más clásico, que blindo de alguna manera la frontera, que levanta murallas en las fronteras de este país como si no fuese parte de América Latina; por ello, *La hora de los hornos* lo que pretendió fue tirar abajo esas murallas y vincular de forma fuerte un movimiento de liberación y revolucionario en Argentina con otros de América Latina; eso era novedoso para una obra artístico-cultural nacional. Aunque muchos artistas plásticos anteriormente habían tratado de ejercer esta vinculación, en el cine todavía no se había dado de una forma tan fuerte como en esta película... tratar de vincular bajo el paraguas de la Revolución cubana, tratar de vincularse al resto de América Latina y a otros movimientos de liberación que son mencionados en la película.

Hay que decir, además, que, aunque hay imágenes de archivo de Cuba, también hay imágenes de protestas en Uruguay, Chile, Bolivia, Colombia... también se mencionan movimientos de liberación en distintos países de América Latina. *La hora* pretende ejercer ese tipo de nexos, lo cual también era algo novedoso en cuanto a la realización cinematográfica nacional.

P: Pero también había una profunda ideología de militancia, una militancia no solo argentina, sino, en general, de una izquierda latinoamericana que pretendía cambiar la situación de los países en el continente mediante movimientos revolucionarios.

*JC: Lo que hasta ese momento se denominaba "izquierda argentina" era conservadurismo, era pensar con la nariz respingada, mirar hacia un horizonte de líderes franceses e ingleses, los padres de las patrias ajenas y no los libertadores de América, no pensar en tener como iconos a Bolívar y San Martín, sino tener otros en mente y creo que *La hora de los hornos* hizo ese esfuerzo de vincular Argentina a lo que nunca debió haber estado desvinculado, que es su espacio de pertenencia, América Latina.*

P: Si hubiera que definir unos postulados claros y precisos del Grupo Cine Liberación, ¿cuáles serían los elementos clave que pueden darnos luces de lo que era el pensamiento, la estética y su forma de hacer cine documental?

*JC: En principio, yo diría que es la ruptura con las estéticas dominantes de un cine clásico, pero también una ruptura con estéticas de un cine de la *Nouvelle vague*, de esta estética de los pocos postulados firmes o de la ausencia total de esos postulados ideológicos, porque *La hora de los hornos* tiene postulados bien firmes: está llamando a la reflexión, está llamando al debate, pero está llamando con la espada en la mano, la está llamando con una postura firme, denotada por lo que están diciendo los realizadores a lo largo de cuatro horas y media de filme.*

Por otro lado, también se da una ruptura con los postulados de los movimientos políticos argentinos en general, tratando de, en esa ruptura, hacer un vínculo, hacer un *mix* entre una tradición revolucionaria que viene desde el 1959 cubano y de vinculación con los movimientos de América Latina, hasta

el movimiento peronista, un movimiento que si bien habló de justicia social, siempre habló de ampliación de derechos, nunca habló de revolución; si bien Perón, luego ya en el exilio, utiliza en contadas ocasiones la palabra "revolución", no habla de una revolución a la cubana y por eso es una ruptura... en ese sentido, es una ruptura política.

Por lo anterior, *La hora de los hornos* es una ruptura de una visión ideológica formal y acotada, rompe los moldes para ampliarla hacia nuevas visiones políticas de la realidad nacional; por eso, si hablamos sobre postulados, son postulados rupturistas en varios aspectos y, en particular, en lo que tiene que ver con las direcciones ideológicas que plantea la película tenés estos conceptos que decíamos, "descolonización", "liberación nacional", "revolución nacional", "económica", "política" y también "solidaridad", hermandad con nuestros pueblos latinoamericanos.

*P: ¿En películas posteriores, tanto Getino como Solanas y otros realizadores como Vallejo continuaron en esa línea o hubo un avance o un replanteamiento de esos primeros postulados? ¿Qué pasó con las películas que vinieron después de *La hora de los hornos*?*

*JC: Yo diría que ambas cosas ocurrieron, siguieron también en una misma línea de política revolucionaria, de un discurso crítico muy fuerte y también de experimentación estética, pero al mismo tiempo transformaron, de alguna manera, sus postulados de acuerdo con las realidades políticas posteriores en las cuales realizaron sus filmes. Vamos a plantear un ejemplo que es el de la trayectoria de Gerardo Vallejo. Vallejo participó como camarógrafo y como fotógrafo en algunas secuencias de *La hora de los hornos*, ahí empezó a vincularse con Solanas y Getino, sobre todo cuando fueron a filmar al norte del país: allí*

hizo *Ollas populares*¹², un cortito muy crítico que tiene como única banda de sonido el himno nacional argentino e imágenes de pobreza, miseria en Tucumán, de ruptura estética pero también de fuerte crítica política.

Luego empieza la realización de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, película que se estrena en 1971; ahí sostiene algunos postulados críticos pero al mismo tiempo transforma otros y plantea otras posibilidades de militancia que quizás estén siendo marginadas en *La hora de los hornos*, es decir, formas de militancia que tienen que ver más con el ámbito sindical, con las discusiones en los sindicatos y están caracterizadas esas otras formas de transformación social en los distintos hermanos de la familia Reales: tres hermanos, cada uno de ellos con distintas posturas políticas, pero ya no es recto y único el camino de la violencia armada en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*.

Ya después, por ejemplo, Vallejo hizo en 1978, en España, en el exilio, *Reflexiones de un salvaje*, donde habla de transformaciones políticas de distinta coyuntura social que se dieron en esos años; todavía hacía fuertes críticas sociales y políticas que sostenía diez años antes durante el período de *La hora de los hornos*, pero se había transformado en una realidad política y ya no hablaba explícitamente de una militancia radical, sino que se trataba de una poética diferente: estaba hablando del desarraigo, de vincular su historia de exilio con el destierro de sus abuelos que se fueron por razones económicas y por el hambre, y se fueron de España a Argentina, y allí estaba transformando

¹² *Ollas populares* es un ejemplo del cine panfleto. Es un cortometraje sobre una olla popular en Tucumán creada a partir del cierre de ingenios azucareros, realizado por Vallejo en 1968 (con material rodado para *La hora de los hornos* a fines de 1967) (Mestman, 2001).

al mismo tiempo esa vinculación con otras corrientes del documental de otros países, su mirada en una vida más abierta y autorreflexiva en primera persona. Aunque ya había incluido la primera persona en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, en esta asumió la primera persona de una forma más cabal, dio detalles de su vida privada, algo que no era común, algo totalmente atípico en el cine documental político anterior y lo empezó a hacer Vallejo en 1978, no nació de la nada.

A partir del ejemplo anterior, podemos ver pinceladas del documental autobiográfico que explota a fines de los noventa y en el siglo XXI también. Ya había algunos otros antecedentes, como este caso de Vallejo.

P: A propósito del exilio, la situación en Argentina cambia después de los setenta. ¿Qué pasa entonces con el Grupo con una nueva dictadura militar? ¿Qué sucede con estos realizadores y con las películas que vienen posteriormente?

JC: Con el golpe de 1976 en Argentina, en el que toda actividad cinematográfica no controlada por el Estado fue totalmente desterrada, estos realizadores que estaba mencionando tuvieron que partir al exilio y los que se quedaron, porque también formaban parte de movimientos políticos revolucionarios, fueron desaparecidos y asesinados, como es el caso de Raimundo Gleyzer, el director más reconocido del Grupo de Cine de la Base, que participaba del PRT, Partido Revolucionario de los Trabajadores; también fueron desaparecidos Pablo Szir¹³ y Enrique Juárez¹⁴.

¹³ Pablo Szir fue detenido ilegalmente el 30 de octubre de 1976 y desaparecido (Rodríguez, 2006).

¹⁴ Enrique Juárez, fundador de la Juventud Trabajadora Peronista (JTP), la rama sindical de la "tendencia revolucionaria" del peronismo. Formó

De Pablo Szir podemos decir que participó en uno de los cortos de *Argentina mayo del 69* y Enrique Juárez en *Ya es tiempo de violencia*¹⁵, también sobre El Cordobazo de 1969, ambos eran montoneros¹⁶, una facción del movimiento peronista. Ellos se quedaron en el país y también fueron desaparecidos; y también deberíamos sumar un cuarto caso que es el de Jorge Cedrón, quien hizo *Operación masacre*¹⁷ en 1972 y luego partió al exilio a Francia e Italia en 1976 y allí realizó un par de filmes como *Resistir*¹⁸, con una entrevista al jefe de Montoneros en el

parte del grupo Cine de Liberación. Permanece desaparecido desde el 10 de diciembre de 1976.

¹⁵ *Ya es tiempo de violencia* es un medimetraje guionizado, dirigido e interpretado por Enrique Juárez. Firmado como "anónimo" en 1969, su copia fue conservada por décadas en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC) y restituida a Buenos Aires en 2007. En 1969, como respuesta a los sucesos de El Cordobazo y formando parte del movimiento obrero que participaba de los hechos, realizó un documental expositivo que buscaba la identificación plena del espectador con los acontecimientos exhibidos y/o narrados (Lusnich, 2010).

¹⁶ *Guerrilla urbana* —adaptada de la teoría *foquista* de Guevara— de las luchas populares del Movimiento Peronista, unificó las actividades de la vanguardia con las masas (Gillespie, 1987).

¹⁷ *Operación masacre* fue la primera película de ficción filmada en la clandestinidad que se estrenó comercialmente, muchas veces fue olvidada y opacada bajo la novela homónima de Rodolfo Walsh en la que se basó el filme. Debido a su relevancia como testimonio social que desde su concepción originó, pretendió recuperar un hecho traumático para el país (los fusilamientos de José León Suárez) manteniendo viva la memoria (Busto, Cadus y Cossalter, 2011).

¹⁸ *Resistir* es una película que se basa en una larga entrevista a Mario Firmenich, quien narra la historia del peronismo y, en ella, la de la organización Montoneros. Ese testimonio está complementado por otro, escrito por Juan Gelman y dicho por el propio Cedrón, que redondea los conceptos de Firmenich, los complejiza y ocasionalmente les aporta una

exilio, Mario Firmenich, y también hizo otro que se llamó *Tango*¹⁹, mucho más poético, más abierto; Cedrón aparentemente fue asesinado por los servicios secretos argentinos en Francia y murió en circunstancias totalmente atípicas, en apariencia apuñalado o ahorcado en el baño de un aeropuerto²⁰.

Según lo anterior, esto da cuenta de un ámbito político denso en el caso argentino; sin embargo, los realizadores que lograron salir al exilio siguieron realizando muchos filmes. Parte de mi creación de doctorado fue sobre estos filmes, realizados entre 1976 y 1983, filmes que han sido muy poco vistos, pero que trataron de sostener en el exilio la llama del documental militante y político de denuncia.

P: ¿Y dónde se consiguen esas películas?

JC: Bueno, algunas han sido subidas en este último tiempo a internet, también se consiguen en alguna biblioteca y otras se consiguen en mi casa.

P: ¿Hay algún organismo estatal que recopile ese material?

JC: No, la obra de Jorge Cedrón se ha restaurado recientemente gracias a que su hija donó ese material y con parte de financiamiento del INCAA, si no me equivoco, también del Museo de Cine de Buenos Aires, se ha restaurado y está allí (y también en el INCAA y en el ENERC). Salvo ese caso, las demás películas se

dimensión poética. Ambos testimonios están abundantemente ilustrados por imágenes de archivo (Mestman y Peña, 2002).

¹⁹ Filme televisivo realizado en París en 1979.

²⁰ La versión oficial sobre la muerte de Jorge Cedrón indica que se suicidó en una comisaría de París, en 1980, aunque por las extrañas circunstancias que rodearon el hecho es muy probable que se haya tratado de un crimen político (Guevara, 2009).

consiguen hablando con los directores que están vivos hoy o buscando en archivos fílmicos. Por suerte se encuentra mucho de ese material, salvo una película que aparentemente está en Cuba en la cinemateca del ICAIC²¹ que es *Las vacas sagradas*²² de Jorge Giannoni.

Ahora bien, a diferencia del exilio chileno, que realizó 200 películas, el exilio argentino fue un poco más acotado y tenía una menor cantidad de directores también, pero es un *corpus* interesante y lo atractivo es que es como un eslabón perdido que lleva a las películas que defienden una violencia revolucionaria, a las películas de un testimonio mucho más abierto en defensa de los derechos humanos, aparentemente contrapuestas ambas vertientes; por lo tanto, en este eslabón perdido, que son los documentales del exilio, se aboga por la defensa de la revolución contra el Estado antes que por la defensa del Estado en favor del resguardo de los derechos humanos.

P: ¿Cómo es ese proceso de retorno de la democracia a Argentina? ¿Qué pasa en ese momento con ese cine revolucionario?

JC: Los exiliados políticos —como cualquier exiliado que sale de un país— no saben hasta cuándo va a durar la dictadura implantada, que es el motivo por el cual se han exiliado. En un principio, los exiliados argentinos, los cineastas entre ellos, tuvieron un discurso político similar al de la etapa anterior, es decir, un discurso político revolucionario; transcurrido el tiempo, entre 1976 y 1978 —la dictadura no terminaba y estaba cada vez más fuertemente implantada— fue virando el discurso (eso se puede ver en muchos documentales de este tipo de

²¹ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

²² Película realizada por Jorge Giannoni en 1977 en su exilio en Cuba, con guion de Álvaro Melián (Mestman y Peña, 2002).

militancia radical) hacia una defensa de los derechos humanos, una militancia a favor de los desaparecidos y la implantación de seguridades jurídicas que dieran por tierra con estas desapariciones clandestinas.

Por tal razón, entre 1978 y 1979 empezaron a aparecer películas de los exiliados argentinos en las que ya no se mencionaba la militancia partidaria, no se hablaba de un cambio revolucionario, sino que se abogaba por la defensa de los derechos humanos; uno de los recursos más utilizados a partir de ese momento, en los discursos estéticos en los documentales, fue la figura del testimonio: el testimonio del familiar del desaparecido, el testimonio de un desaparecido-aparecido que logró, por diversos motivos, estar nuevamente en libertad, y el recuerdo de la vida de aquel desaparecido que, por una estrategia jurídica —una estrategia también de los grupos de presión internacionales— no tenía militancia. Lo anterior quiere decir que los documentales se focalizaban en la cuestión de que esa persona había perdido sus derechos, que los debía recobrar o que en todo caso debían ser juzgados los culpables de que esa persona estuviera desaparecida, pero se borraba su militancia política previa; ya luego, en la década del noventa, los desaparecidos fueron recuperados y recordados como militantes políticos también.

P: En los noventa vemos que hay otro punto de quiebre y es la crisis de Argentina en la etapa democrática. ¿Qué pasa con el cine documental en ese período? ¿Cuáles son las tendencias políticas de estos nuevos cineastas en Argentina?

JC: En primer lugar, se establece una vinculación explícita entre la militancia política de los setenta, la militancia cinematográfica y la que se da con el videoactivismo de fines de los noventa; podemos hablar de cine militante, aunque en

video, para hablar genéricamente de un cine de realidad, pero con algunas diferencias en cuanto al contexto social... ya no se trata de filmes clandestinos, porque no es necesario esconder las películas y estas se proyectan abiertamente en cualquier espacio sin que sean perseguidas por el Estado o por fuerzas represivas y, por otro lado, introducen, al ser realizadas en video, otro tipo de realización cinematográfica, es decir, aunque se sigue utilizando el testimonio, al mismo tiempo se utiliza algo que no había sido muy explorado en los sesenta y setenta del cine militante y en general latinoamericano: el cine de observación.

Al respecto, hay estudios que hablan de esto (especialmente el del investigador Mariano Mestman²³) y que señalan, por ejemplo, que el registro de observación al estilo del cine directo no fue muy utilizado por movimientos políticos cinematográficos latinoamericanos; sin embargo, en los noventa, en Argentina en particular, se utilizó mucho el registro y la observación de movilizaciones, asambleas, diversos actos políticos que formaban parte de esas películas y que al mismo tiempo incitaron, en el espacio donde se proyectaba la película, el debate y la discusión. Yo he estado en muchas de las proyecciones de estas películas y, en general, nunca se habló de cómo estaban hechas las películas, sino de los problemas que se trataban en ellas; esto es algo bastante común en todo lo que tiene que ver con la proyección de un cine político y sobre todo de un cine político militante, es decir, en el debate posterior se habla de la política, se habla de la militancia y no se habla de

cómo hicieron en esta secuencia, si en esa parte usaron sonido, qué cámara usaron... en general, esas cosas no se mencionan.

De otro lado, el público también fue variando. El público de estas películas de los noventa y del 2000 ya no estaba conformado solamente por intelectuales, sino por gente de los barrios, de algunos protagonistas de las películas, sobre todo de los barrios pobres de Buenos Aires y sus alrededores, pero también de otras provincias, porque este movimiento tuvo representantes en Neuquén, en Córdoba, en Jujuy, en distintas regiones de Argentina. Las discusiones que se fueron dando creo que fueron muy interesantes porque vincularon a gente que hacía cine, intelectuales, obreros, trabajadores y trabajadores desocupados, entre otros.

El origen de estas películas ocurrió en el mismo momento en que en Argentina había un alto índice de desocupación, entre un 20% y un 25% de la población activa, gente que hasta hacía unos años tenía una cultura del trabajo muy sembrada y que se encontraba, ya a mediados de los noventa, con políticas neoliberales y de recesión económica que les planteó que esa cultura del trabajo ya no era válida y al mismo tiempo que esa cultura del trabajo ya no corría.

Se planteó, entonces, de forma indirecta, que la resistencia obrera y de los trabajadores debía pasar por otro lado: ya no eran trabajadores y por eso el neologismo de "trabajadores desocupados": los desocupados que ya no tenían un espacio de pertenencia. Por lo tanto, estas personas tampoco tenían representación sindical, entonces debían protestar de otra manera, ¿qué otra manera? Ya no podían hacer paro porque no tenían trabajo, es decir, debían cortar las rutas, esa fue la forma que encontraron de protesta, cortar las rutas y movilizarse para cortar la circulación de mercancías, bienes y personas a través de las rutas.

²³ Mariano Mestman es PhD en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid e investigador del CONICET en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Su especialidad es el cine latinoamericano.

Hay que recordar, además, que en Argentina no hay un transporte de mercancías por vías de ferrocarril, sino en general por las rutas por donde van los camiones; así comenzó el movimiento piquetero y estos nuevos realizadores empezaron documentando esos movimientos: el movimiento de fábricas recuperadas (fábricas quebradas por sus dueños y que luego fueron recuperadas por los trabajadores) que siguen, muchas de ellas, produciendo; hoy en día hay un movimiento nacional de fábricas recuperadas que sigue todavía activo.

Luego se dio la explosión del país con la crisis de 2001. Aunque algunas de esas películas empezaron a realizarse antes de esa fecha, hay un hito en el registro de esas jornadas de fines de diciembre de 2001, cuando se produjeron un montón de filmes, mil veces más de lo que se produjo durante diez años en los sesenta y setenta. Las formas de difusión fueron variadas, también se hizo en universidades, en centros culturales y, en una menor medida, en sindicatos, puesto que estos, sobre todo los más tradicionales –todo lo que fue el movimiento de trabajadores desocupados y de fábricas recuperadas– siempre los miraron con recelo. Los trabajadores desocupados y los trabajadores en fábricas recuperadas tuvieron un discurso crítico con los sindicatos porque estos, de alguna manera (sobre todo los más grandes) fueron cómplices de las políticas económicas en Argentina. Con contadas excepciones, no se plantaron ante el poder político defendiendo a sus trabajadores, sino todo lo contrario: pactaron en muchos casos con los empresarios para la expulsión masiva de trabajadores de fábricas, industrias y demás trabajos (salvo en la Central de Trabajadores Argentinos –CTA–, que también tuvo su pata con las –CCC²⁴–, un movimiento

de trabajadores desocupados que es un movimiento sindical, sí, pero atípico de los sindicatos clásicos).

P: ¿Se siguen aplicando hoy en día en el documental argentino algunos de los postulados de los grupos Cine Liberación y Cine de la Base?

JC: Todo lo que tiene que ver con esos movimientos de militancia audiovisual fue entrando como en una meseta a partir de 2003, 2004 y 2005, porque hubo una estabilización política; con el kirchnerismo cambió radicalmente la forma de hacer política, es decir, la gestión de la política desde el Estado: se ampliaron los beneficios sociales, los derechos de los trabajadores y al mismo tiempo de la población no activa, los escolarizados, los universitarios y los investigadores. En los últimos diez años fue cambiando mucho en el país todo lo que tiene que ver con la ampliación de los derechos, pero se puede llegar a comprender que hay un espacio de militancia audiovisual todavía vigente respecto a movimientos cinematográficos que aún son críticos con el Estado.

Muchos de los movimientos de los que podríamos hablar a fines de la década del noventa siguen trabajando: Cine Insurgente, Alavío, Contraimagen, Ojo Obrero, Boedo Films... no con la intensidad que tenían en ese momento, pero siguen haciendo filmes, porque también han captado el cambio de época, ya no se dedican al presente coyuntural y se han dedicado a hacer películas más sobre un período más largo, mirando hacia atrás;

en sus principios identitarios y políticos. En sus inicios, la organización se constituyó como una "herramienta de lucha de los desocupados". Sin embargo, a partir de los cambios producidos en el contexto político y social producto de políticas públicas específicas, este elemento ha sido relegado de su dimensión identitaria y ha cobrado importancia la inscripción de su accionar político en el mundo obrero (Iglesias, 2012).

²⁴ La Corriente Clasista y Combativa se originó y desarrolló políticamente en la ciudad de Rosario y enfatizó en las transformaciones que se operaron

por ejemplo, en 2012 Claudio Remedi, uno de los representantes de Boedo Films, realizó *Memoria para reincidentes*, una película en la que rescata las memorias de los setenta; Alavío también ha ampliado su espacio de realización dedicándose al registro, por ejemplo, de la militancia estudiantil en Chile; el Movimiento de Documentalistas nunca ha firmado películas como Movimiento de Documentalistas, sino a nombre de cada uno, y Miguel Mirra, el referente del movimiento, sigue haciendo películas críticas en muchos sentidos, pero con una visión no tanto para la incidencia política en este preciso momento (por ejemplo, hizo documentales biográficos sobre Nora Cortiñas, representante de las Madres de Plaza de Mayo y sobre Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de Paz).

En ese contexto, de acuerdo con el cambio de época estos grupos siguen siendo críticos con el Estado, pero han ampliado su espectro temático para la realización. Por eso, mucho de ellos siguen vigentes y están ahí, aguardando de forma latente a que en cualquier momento ocurra algún tipo de catástrofe –como ocurrió en 2001– para volver a cargar las cámaras y registrar las calles.

En conclusión, diríamos que se mantiene el espíritu de esos movimientos de los sesenta y setenta del documental argentino. Hay otras líneas que no tienen que ver con esta realización documental nacional, que no tienen que ver con los sesenta o setenta, pero siguen siendo muy activas. Yo hace poco hice un trabajo de relevamiento y escritura sobre el documental político contemporáneo, de cinco años a esta parte, y sigue siendo muy llamativo que haya una gran cantidad de documentales políticos: algunos defienden posturas políticas y estéticas de aquellos filmes de los setenta y otros no tanto, pero sigue resultando muy llamativo que si bien ya se ha hablado miles de veces del fin de la política –que a las nuevas

generaciones no les interesa la política, que la creación artística y cultural ya no pasa tanto por una manifestación política–, sin embargo se hicieron en los últimos años, en Argentina, más de cien documentales políticos. Eso quiere decir que sigue abierta esa vía de los sesenta, precisamente con *La hora de los hornos* y, si nos vamos más atrás, a 1958, con *Tire die*.

Figura 5. Filósofo martiniqués Frantz Fanon
(sus teorías anticolonialistas hacen parte del discurso del filme
La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación)



Fuente: Autor desconocido (dominio público).

Figura 6. Gerardo Vallejo, Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino (miembros del Grupo Cine Liberación) con Juan Domingo Perón en el exilio de Madrid (1971)



Fuente: Autor desconocido (licencia Creative Commons).

Figura 7. Logo de la organización guerrillera argentina Montoneros



Fuente: Licencia Creative Commons.



Néstor Daniel González

(Docente e investigador de la Universidad Nacional de Quilmes, UNQ y la Universidad Nacional de la Plata, UNLP)

Néstor Daniel González es profesor investigador de la Universidad Nacional de Quilmes y de la Universidad Nacional de La Plata, en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social; en Quilmes ha sido coordinador de Gestión Académica del Departamento de Ciencias Sociales; ha sido director de la Licenciatura en Comunicación Social y ha representado al Sistema Universitario Nacional de Comunicación Social, denominado Consejo Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (COFECA), que es un organismo creado por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual como organismo de gestión de la ley sancionada en el Congreso de la República Argentina.

Pregunta: El cine documental argentino de los años sesenta y setenta hace parte de un contexto social, político e histórico del país, ¿cuáles son los antecedentes que posibilitan la aparición de ese movimiento de cine social en Argentina?

Daniel González: Yo creo que no se puede analizar solamente el proceso cinematográfico argentino desde la fecha del cincuenta y las décadas del sesenta y setenta, sino como

el resultado de procesos políticos y culturales que se dan en principio en toda América Latina, desde la Revolución cubana hasta otro conjunto de procesos políticos y sociales; estos fenómenos impactan fuertemente la cultura, la cinematografía y el conjunto de ideas en la región, y también manifestaciones artísticas como las artes plásticas, la pintura, la literatura, etc. En consecuencia, pensar en Argentina sin pensar su relación con los otros países de América Latina sería injusto y no podríamos profundizar al respecto, pero también, en particular, porque Argentina venía saliendo de una de las etapas de lo que se denominó "época de oro del cine argentino"¹, muy relacionado con el modelo económico norteamericano, el denominado *star system* y que también fue muy característico en Argentina.

Hacia la década del cuarenta se produjeron profundas transformaciones en lo político y social: la llegada del peronismo y la constitución de una nueva alianza de clases entre distintos sectores (con lo que hubo un ascenso social de sectores socioeconómicos que habían sido muy postergados), la organización de los trabajadores en los sindicatos, la irrupción de nuevos sistemas universitarios, etc., constituyeron un escenario propicio para el desarrollo de la cinematografía nueva, próspera y con una identidad original.

En ese contexto, una de las primeras experiencias cinematográficas se produjo en la provincia de Santa Fe, una de las

¹ A mediados de la década del treinta se vivió la denominada "edad de oro" del cine argentino, período durante el cual se alcanzó un volumen de producción sin precedentes (40 películas al año, en promedio, y un pico máximo de 57 en 1942). Esta etapa también es conocida como la "era de los estudios", dado que existía una estructura de producción de capital nacional que, emulando experiencias como la norteamericana o europea, tenía la capacidad de producir de manera sostenida varias películas por año (Borello y González, 2013).

provincias más importantes en la zona del litoral argentino, a los pies del río Paraná, y estuvo protagonizada por una de las figuras más preponderantes del cine argentino que es Fernando Birri, un realizador a quien se le debe gran parte de esta historia, pero en el contexto de una producción cinematográfica ubicada en el territorio de la producción colectiva. Sería injusto no mencionar también que se produjo una primera ruptura en el cine político argentino que fue desde el cine de oro hacia el nuevo cine y tuvo que ver con una película muy significativa de la época que fue *Las aguas bajan turbias*², basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, dirigida y protagonizada por Hugo del Carril; este es un filme que dio origen –o que antecede, de alguna manera– a la cinematografía política nacional.

Hay que subrayar que el filme de Hugo del Carril fue muy trascendental en la aparición de un tipo de cinematografía política, ya en el contexto de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, que, entre otras cosas, tuvo diálogos con otras disciplinas y con lo que se denominó "el mediometrage", en una producción considerada como la primera encuesta social filmada llamada *Tire die*.

Dicho filme es la historia muy particular de la vida de parte de la sociedad de Santa Fe que vive en las afueras de las zonas urbanas, en lo que se denomina "el rancharío", donde la cotidianidad de sus jóvenes y niños consiste en asistir al paso del tren que une a Buenos Aires con Santa Fe. Parte de la película registra a los niños corriendo a la par del tren y los

² *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril (1951), inspirada en *El río oscuro* de Alfredo Varela, es una expresión cinematográfica concomitante con *Las tierras blancas* en lo que se refiere a la temática e ideología. Se vislumbra una profunda preocupación por lo social, por la desigualdad y la pobreza, por el hambre y la desolación, problemáticas fuertemente atravesadas por la ideología comunista (Kohan, 2012).

muestra pidiendo a los ciudadanos de Buenos Aires que por favor les tiren una moneda, puesto que, de alguna manera, son considerados uno de los sectores más ricos del país.

Esta fue la primera experiencia de la Escuela de Cine de Santa Fe. Luego hicieron una película, un docudrama, al estilo de lo que nos propone el neorrealismo italiano como la *Terra trema* o alguna de esas películas que tienen cierto capital de docudrama (donde muchos de los actores se representan a sí mismos en sus principales problemáticas o su forma de vida), nos referimos a *Los inundados*³. Fue el segundo largometraje de Fernando Birri y es la historia de los inundados del río Paraná en Santa Fe, quienes, como resultado de la inundación, tienen que estar entrando y saliendo de la ciudad. Esta trama hace muy propicia la irrupción de sectores sociales y políticos a la par del desarrollo del cine.

P: ¿Cómo se explica que sea en la provincia (en Santa Fe) donde empiezan a surgir estos movimientos cinematográficos y no en Buenos Aires?

DG: Tiene cierta particularidad y, por supuesto, hay que recalcar que también los escenarios de las décadas del cuarenta y cincuenta, como resultado de la constitución sociopolítica y económica a la que Argentina asistió (el contexto de la posguerra: tras la Segunda Guerra Mundial, Argentina y otros países de América Latina vivieron lo que se denominó

“proceso de sustitución de importaciones”), presenciaron la llegada del interior a los grandes centros urbanos. Asimismo, hay que resaltar que, en Argentina, a lo largo de toda su historia, ha existido la idea de Buenos Aires como ciudad puerto y centro del país, y un interior que busca disputar esa identidad en beneficio de mejoras relacionadas con la forma de vida de la nación. Todo esto es muy interesante porque naturalmente se van constituyendo identidades que son propias y que empujan por esta idea constitutiva de la identidad con relación al conjunto de la historia argentina.

De igual forma, hay una segunda situación de contexto que es muy importante mencionar: así como podemos decir que durante las décadas del cuarenta y cincuenta se produjeron nuevas alianzas sociales o se escenificó un nuevo panorama sociopolítico, también es oportuno destacar que Argentina, a lo largo del siglo xx, tuvo una sucesión significativa de interrupciones de la vida democrática; al principio de la década del treinta hubo el primer golpe de Estado, luego se dio otro golpe en 1966 y luego otro hacia mitad de la década del setenta. Estas interrupciones de los procesos democráticos fueron el resultado de la aparición de corrientes políticas que tuvieron como panorama la liberación de América Latina; es decir, estuvieron relacionadas con las experiencias de Cuba y las experiencias de la organización política para la liberación. Entonces, en ese contexto es muy interesante ver en paralelo a este tipo de escenarios políticos, que también posibilitaron el surgimiento de una cinematografía que podríamos decir que nace y se desarrolla en la clandestinidad del país.

De acuerdo con lo anterior, podemos mencionar el caso del Grupo Cine Liberación, que es uno de los más importantes que hay a lo largo de la historia, este tiene distintas etapas, algunas de ellas muy relacionadas con una cinematografía suscrita a

³ El filme *Los inundados* de Fernando Birri constituye una experiencia interesante para considerar los problemas de representación del realismo cinematográfico argentino. Birri, con *Los inundados*, logró un acercamiento mayor y relativamente novedoso a la temática de los sectores populares y marginales de la sociedad, superando en cierta medida los fuertes prejuicios de la época respecto a la representación de lo popular (Cartoccio, 2007).

la clandestinidad y otras vinculadas a la institucionalización de la política; en ese contexto nace un cine en el marco de una organización política que, de alguna manera, postula una serie de ideas que dan fundamento a la cinematografía.

Particularmente, el Grupo Cine Liberación lo que se pregunta, entre otras cosas, es cuál debería ser el objetivo de la cinematografía argentina o de la cinematografía latinoamericana; una de sus primeras respuestas es que la cinematografía no puede ser, bajo ningún punto de vista, cómplice del imperialismo, pensando en el escenario del imperialismo como aquel que proviene de las fuerzas económicas más influyentes como lo pueden ser la norteamericana o las europeas. Bajo ese escenario, para los realizadores del grupo, el cine argentino debe ser un instrumento para la liberación política y es allí como nace un conjunto de películas, pero también un cúmulo de manifiestos, que dan respaldo a esta cinematografía, en particular, a partir de las ideas de Fernando Solanas y Octavio Getino.

Se debe agregar que un texto fundamental del Grupo Cine Liberación es "Hacia un tercer cine"⁴; allí se señala que,

⁴ En octubre de 1969 aparece en la revista *Tricontinental* de la OSPAAAL el artículo "Hacia un tercer cine", que se presentaba con el subtítulo "Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". Con estos apuntes, el Grupo Cine Liberación intentaba desarrollar desde Argentina el concepto y las ideas sobre un tercer cine, arriesgando, por lo tanto, diversas definiciones teóricas sobre su justificación, objetivos y metodología. Ciertas imprecisiones que parecían observarse en esos apuntes procuraron tener alguna aclaración en un material elaborado en marzo de 1971 a propósito del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar: Cine militante: una categoría interna del tercer cine. El conjunto de esos trabajos alcanzó una significativa repercusión tanto en jóvenes realizadores de Latinoamérica y del tercer mundo —incluso de países altamente desarrollados, como Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, etc.— como en publicaciones y revistas especializadas (Getino, 1984).

haciendo un tercer cine, lo que se busca es manifestar una posición nueva, una posición identitaria para esta cinematografía naciente y que trata de distanciarse de una cinematografía imperialista (como puede ser la cinematografía norteamericana), pero también de aquella cinematografía de autor que busca despegarse de los procesos sociales y colectivos. Entonces, esta tercera posición que explora el Grupo Cine Liberación se centra en una cinematografía organizada para convertirse en herramienta política para la liberación social y que debe desarrollarse con relación a los procesos y movimientos sociales y políticos que se dan en Argentina y América Latina.

P: Devolviéndonos un poco temporalmente, a propósito de los manifiestos, ¿cuál es la importancia del Manifiesto de Santa Fe en la irrupción de esta nueva cinematografía en Argentina?

DG: Sin lugar a dudas, el *Manifiesto de Santa Fe*, de Fernando Birri y la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, es un precedente muy importante para la historia cinematográfica, porque la identificación que plantea Fernando Birri y el Grupo del Litoral tiene que ver con la idea de que los principales problemas que Argentina y América Latina tienen están relacionados con lo que denominan "subdesarrollo". En consecuencia, en países con esta situación, tener una cinematografía que lejos de ocuparse de los problemas del subdesarrollo se ocupa de los problemas del *star system* o de un sistema privado de realización cinematográfica es, de alguna manera, cómplice de este subdesarrollo; el espíritu del *Manifiesto de Santa Fe*, de alguna manera, concluye con la idea de que un cine cómplice del subdesarrollo, que es lo que él denomina un "subcine", no es un cine completo.

Esta es una idea muy importante para esta identificación de la identidad cinematográfica y que sienta las bases

del reconocimiento que el Grupo Cine Liberación hizo como punto de partida para una nueva cinematografía, que empezó reconociéndose en Birri y en el *Manifiesto de Santa Fe*, pero que luego, con el manifiesto *Hacia un tercer cine*, concluyó sus expectativas teóricas, sus postulados ideológicos en torno a qué tipo cine debía tener América Latina.

P: ¿En qué consistió la militancia del Grupo Cine Liberación? ¿Hacia qué objetivos políticos e ideológicos apuntaba?

DG: En primer lugar, el Grupo Cine Liberación –si tuviéramos que identificarlo en un conjunto de corrientes ideológicas– podríamos decir que pertenece a una izquierda progresista revolucionaria en el contexto de Argentina, con mucha identificación también, esto hay que decirlo, con los procesos peronistas que se habían desarrollado desde mitad de la década del cuarenta; este reconocimiento hace que este cine militante sea un cine que busque cotidianamente los objetivos de la lucha política para la liberación y, de alguna manera, se constituya en una herramienta artística o comunicacional de procesos políticos para la liberación.

Hay que decir que justamente, por los varios períodos de clausura institucional y de las dictaduras militares que vivió Argentina, la mayoría de sus miembros tuvieron que irse a la clandestinidad y las principales películas del Grupo Cine Liberación, como *La hora de los hornos* o *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, fueron presentadas en festivales internacionales fuera del país y cuando se exhibieron en Argentina debieron hacerlo prácticamente en la clandestinidad.

Ahora bien, por las propias características de *La hora de los hornos*, la principal película del grupo, y que está organizada por capítulos de acuerdo con la situación colonial en América Latina, la situación en Argentina, etc., esta solía ser exhibida

en lugares de debate político, en los sindicatos, en centros de organizaciones políticas o culturales, con la característica de que podía ser detenida su proyección luego de determinado fragmento para, en seguida, ser discutida por estas organizaciones políticas y culturales; eso, de alguna manera, no solo definió los objetivos políticos de la cinematografía, sino que también imprimió cierta narrativa cinematográfica.

P: A propósito de La hora de los hornos, uno de los aspectos más interesantes es su escena inicial, que es supremamente fuerte y donde se utilizaron imágenes de otros cineastas y frases de reconocidos políticos e intelectuales de izquierda; en su concepto, ¿hacia dónde apuntaban Getino y Solanas con este tipo de narrativas?

DG: Yo creo que en principio se trataba de desarrollar un cine que testimoniara la situación de Argentina y América Latina, pero que a su vez fuera un texto audiovisual que de alguna manera sintetizara gran parte del proceso cultural latinoamericano, porque la película incluso tiene fragmentos de *Tire die* y de otras tantas películas, y fragmentos de imágenes de libros destacados para el pensamiento latinoamericano o frases de pensadores que se identifican con los procesos de la liberación nacional.

La anterior quiere decir que buscaron tener un gran texto; naturalmente, cuando se produjo no se sabía cuál era la trascendencia que el texto audiovisual tendría, pero, sin lugar a dudas, tuvo la fortaleza de sintetizar ese proceso, que a su vez también fue muy bien recibido en distintos festivales internacionales, lo cual evidenció una cinematografía pensada para la liberación latinoamericana, pero que también podía lograr que se viera en el resto del mundo.

*P: ¿Cuál fue la reacción de los espectadores en Argentina cuando se proyectó *La hora de los hornos*?*

DG: En principio son décadas con mucha turbulencia social donde claramente los procesos culturales se dan en la clandestinidad; en consecuencia, el público que podía asistir a este tipo de películas era un público de un hondo interés por las causas sociales que planteaba la película, por las causas de la liberación nacional y, a su vez, también una ciudadanía que venía de otras experiencias fílmicas, como suele suceder (fundamentalmente, de las vanguardias cinematográficas).

Hay que aclarar que, para empezar, había muchas dificultades para su exhibición, lo que no es un dato menor, por lo que no todo el mundo podía ver la película, pero, además, los que podían verla era porque en muchos casos estaban arriesgando su vida para poder asistir a ese espacio de proyección, algo que era considerado como una contribución importante; estamos hablando de la dictadura de Juan Carlos Onganía, el denominado Onganiato⁵.

Hay que anotar, también, que hacia principios de la década del setenta, antes de la muerte de Perón y con la llegada de Cámpora⁶ a la presidencia del país, se vivió una etapa conocida como "Primavera camporista"⁷, una corta etapa del país donde

⁵ El 28 de junio de 1966, un golpe militar puso fin a la segunda experiencia de gobierno civil electo tras el derrocamiento del peronismo en 1955, y se continuó de esta manera con el ciclo de alternancia entre gobiernos de facto y gobiernos civiles "parcialmente democráticos" y tutelados por quienes creían encarnar la función de "garantes del orden" (Pons, 2005).

⁶ Héctor José Cámpora (1909-1980). Dirigente justicialista, fue presidente entre el 25 de marzo y el 13 de julio de 1973.

⁷ La "Primavera camporista" se refiere al brevísimo período en que Héctor Cámpora estuvo en el poder, desde el 25 de mayo de 1973. Renunció a su

se recuperaron las ideas políticas de la izquierda y del peronismo. Ahí, una parte del Grupo Cine Liberación pasó a participar en la institucionalidad política del Gobierno; de hecho, Octavio Getino participó en el Instituto de Cinematografía, con lo cual de esa etapa de la política de la clandestinidad pasó rápidamente a la institucionalización.

A continuación, con la muerte de Perón y la llegada de lo que se llamó la Triple A, la Triple Alianza Anticomunista Argentina, hubo una persecución y caza de brujas en los años previos a la oficialización de la dictadura militar; los sectores de la izquierda socialista y la izquierda peronista se exiliaron y se dio la etapa más sangrienta de la historia argentina; allí, la cinematografía pasó a tener otro rol, al amparo de la dictadura. Asimismo, además del Grupo Cine Liberación, casi que, en paralelo, apareció el Grupo Cine de la Base, también un cine militante pero no peronista.

P: En la época de los sesenta y setenta, las dos corrientes vanguardistas eran el Cinema verité en Francia y el Cine directo en Estados Unidos y Canadá, y son absolutamente identificables. En el caso de los colectivos militantes en Argentina, caso Cine Liberación y Cine de la Base, ¿con cuál estilo narrativo se identifican más?, ¿tienden hacia el Cine encuesta, al Cinema verité o al Cine directo?

DG: Yo creo que hay un diálogo; por un lado, es un cine testimonial que busca su identidad. Si uno ve *La hora de los hornos* ve también allí parte de la cinematografía del cine cubano, del cine montaje de Santiago Álvarez y de Tomás Gutiérrez Alea, ahí hay parte de la identidad de esa cinematografía en

cargo 49 días después, para que se pudiera volver a llamar a elecciones, en las cuales Perón fue el candidato a presidente (Flax, 2014).

la cinematografía argentina; por eso decía, al principio, que la cinematografía política argentina no puede ser pensada si no es en el contexto de su identidad latinoamericana, porque yo creo que hay algo de esa cinematografía cubana, creo que los fundamentos están en diálogo también con el *Cinema novo* brasileño y los manifiestos de Glauber Rocha: la estética de la violencia y la estética del hambre.

Las estéticas antes mencionadas lo que buscan es una irreverencia de la imagen; en ese diálogo, yo creo que naturalmente podemos decir que se identifican con el *Cinema verité*, con el Cine directo, pero que también se conectan con todas las expresiones latinoamericanas, incluso las ficcionales, e incluso también con las experiencias posteriores, por ejemplo, de Patricio Guzmán en Chile o también la experiencia boliviana de un cine junto al pueblo. Lo que tampoco se puede negar es la contribución de las expresiones vanguardistas de Europa, eso también es importante para el reconocimiento de la cinematografía latinoamericana.

P: ¿En algún momento hubo apoyo técnico o económico de Cuba para la realización de algunas películas en Argentina?

DG: No lo sé exactamente, pero sí sé que había un diálogo permanente; de hecho, muchos de los grandes directores filmaron en Cuba, en San Antonio de los Baños (la escuela cinematográfica cubana, con lo cual ese diálogo era permanente). La relación solidaria entre Cuba y los sectores para la liberación latinoamericana fue un diálogo permanente por parte de la revolución.

P: Con respecto al Grupo Cine de la Base, ¿cuáles eran los lazos y las diferencias con Cine Liberación?

DG: El Grupo Cine de la Base, que es un grupo tal vez más pequeño, nace en la Escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata; en muchos aspectos, nace junto a otro actor político importante del momento que era el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). El Grupo Cine de la Base de alguna manera lo que buscó fue constituirse en una herramienta cultural o artística de este proceso político.

El Grupo Cine de la Base buscó hilar una cinematografía política desde las bases, desde los lugares donde se producen los problemas, pero también donde se produce la organización social para que, elevando las principales características de estos sectores, se pudiera establecer una política al documentar y testimoniar el proceso tanto político como de lucha. En consecuencia, el Grupo Cine de la Base, en particular Raymundo Gleyzer, que es uno de sus principales referentes, realizó una serie de videoinformes sobre distintos tipos de acciones de la organización política argentina revolucionaria; por ejemplo, el secuestro de quien por entonces era cónsul británico, Stanley Sylvester⁸: con ese secuestro lo que se buscaba era una negociación que tuviera como resultado mejoras para las condiciones laborales de los trabajadores. El Grupo Cine de la Base también organizó videoinformes o cineinformes que buscaron testimoniar la organización social y la organización política para la liberación.

⁸ Tras la crónica del secuestro y rescate de Stanley Sylvester, cónsul honorario británico y jerarca del frigorífico Swift en Rosario, el ERP utilizó algunas de las imágenes más violentas de El Cordobazo para acompañar el llamado a la movilización: "A luchar o morir por la Argentina" (Mestman y Peña, 2002).

P: Tanto Cine de la Base como Cine Liberación incursionaron en el cine de ficción, ¿cómo fue ese proceso?

DG: Con la película *Los hijos de Fierro*⁹ del grupo Cine Liberación, pero en particular con *Los Traidores*¹⁰ de Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, estos colectivos incursionaron en el cine de ficción. Particularmente Gleyzer, que hacia la década del setenta se exilió por primera vez en Italia, también buscaba denunciar lo que se denominaba "burocracia sindical" y que en gran parte tenía que ver con las alianzas que el peronismo había constituido en la nueva organización social. Entonces, la burocracia de esta organización sindical –que muchas veces buscó mejorar la calidad del trabajo, pero que por las razones de su burocratización no logró esos objetivos– fue blanco de las críticas del Grupo Cine de la Base en el filme *Los Traidores*,

⁹ *Los hijos de fierro* (Fernando "Pino" Solanas, 1975) expresa la autoimagen mitológica de la izquierda peronista: Perón es apropiado con base en la retórica del giro a la izquierda que utilizó a partir de 1962; las masas obreras son caracterizadas como antiburocráticas, en esencia; la dirigencia sindical aparece como traidora a la clase y la liberación nacional; la resistencia peronista es transformada en una guerra interna que se continúa en la guerra ant imperialista actual; la subcultura peronista obrera se presenta como la auténtica argentinidad. Es un discurso excluyente, emitido en una situación donde la exclusión era el código común a todos los discursos sociales. La conclusión indefectible es que Perón fue producido por el pueblo y los peronistas "auténticos", incluyendo las organizaciones armadas, eran "el pueblo argentino" (Tal, 2002).

¹⁰ *Los traidores* (1973) narra la vida de un típico líder sindical peronista, Roberto Barreto, en sus primeros pasos en la conducción de la lucha de los trabajadores. El filme dibuja a un dirigente que no cree en la victoria de su clase y que rápidamente es corrompido por el poder. Barreto es posteriormente asesinado por jóvenes militantes de su propio partido y es considerado como un traidor a su clase. Al mismo tiempo, la película muestra las luchas de los trabajadores por constituir las bases de un sindicalismo popular que emerja desde las entrañas del pueblo (Silva, 2011).

que es la película de ficción inaugural del grupo. También hay una película que fue muy bien recibida, filmada en Brasil, *La tierra quema*¹¹; de alguna manera, es un diálogo con aquella película neorrealista italiana *La terra trema* (*La tierra tiembla*) de Luchino Visconti, pero tiene que ver con las condiciones de vida en el Brasil profundo.

También es importante decir que el mayor reconocimiento que Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base lograron en el exterior fue a partir de la película que realizaron en México, *México, la revolución congelada*¹², que buscaba denunciar el proceso político que constituyó al PRI, el Partido Revolucionario Institucional; fue allí donde el Grupo Cine de la Base logró mayor reconocimiento fuera de Argentina.

P: ¿Qué paso con Raymundo Gleyzer? ¿Cuál fue el destino de este cineasta argentino?

DG: A Raymundo Gleyzer no solo se le reconoce su gran contribución a la cinematografía testimonial, militante y política, sino que, por otro lado, en 1977 fue desaparecido; Gleyzer pasó a formar parte de lo que se denomina en Argentina "los

¹¹ *La tierra quema* describe a la región del nordeste brasileño tomando como punto de referencia la problemática de las sequías constantes que azotan a la zona, aportando una tragedia natural al proceso de miseria eminentemente político: la voz *over*, que enumera las estadísticas constitutivas del país en el inicio de la película, resalta, en su combinación con las imágenes, la existencia de una situación de desigualdad económica y social que no puede ser desligada de las condiciones climáticas (Flores, 2013).

¹² *México, la revolución congelada* es una película en la que Raymundo Gleyzer indaga cómo la Revolución mexicana fue traicionada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). La película, metonímicamente, entreteje una relación directa entre la experiencia mexicana del PRI y su símil en Argentina, el peronismo (Escobar, 2011).

30.000 desaparecidos", las víctimas de la dictadura militar. Dictadura que, para instalar un nuevo régimen económico y político en país, recurrió a la tortura, la muerte y la desaparición forzosa. Es considerado el primer documentalista o cineasta desaparecido por la dictadura; de alguna manera, en la reconstrucción de la memoria en Argentina, en el advenimiento democrático, la figura de Raimundo Gleyzer fue recuperada a partir de su trágica muerte, pero también por la enorme contribución que su cinematografía logró para Argentina y América Latina.

P: ¿Nunca fue encontrado?

DG: No, nunca.

P: ¿Qué sucede con la cinematografía argentina durante esa etapa de la última dictadura de los años setenta?

*DG: Prácticamente, la cinematografía pasó a tener otro rol; empezó a haber una cinematografía que podríamos llamar "de la manipulación". En principio, esto lo podemos identificar en las películas que empezaron a mostrar que la Policía o las fuerzas represivas eran aliadas de la ciudadanía, películas claramente de propaganda política: *La colimba no es la guerra*¹³, por ejemplo, y donde muchos de los principales actores del momento pasaron a protagonizar películas del régimen militar, que lo que buscaba era instalar la idea de que la dictadura no tenía nada que ver con lo sangriento o con la tortura o la desaparición.*

Esta propia cinematografía estuvo relacionada con la televisión, porque a finales de la dictadura militar, en 1982, cuando la dictadura se propuso recuperar las islas Malvinas,

*esta montó un noticiero en el Canal 7 de la televisión pública después de haber tomado los otros tres canales privados y distribuirlos en las distintas fuerzas militares: la Marina, el Ejército, las Fuerzas Navales y la Fuerza Aérea. A partir del noticiero *60 minutos*¹⁴ buscó crear una idea en la ciudadanía argentina de que ir a la guerra para recuperar las Malvinas era una causa noble, todo ello tratando de ocultar el crimen que la dictadura argentina cometía al llevar a la guerra a jóvenes que no tenían instrucción militar y que eran incluso torturados en las propias Malvinas por los jefes militares. Muchas veces no les daban ni de comer y llevaban en los barcos a niños que prácticamente nunca habían visto el mar.*

*Por otro lado, todo fue muy emblemático durante esa etapa, al punto que tanto en el noticiero *60 minutos* como en algunas revistas del momento, mediante la publicación de diversas series de imágenes, trataron de instalar la idea de que Argentina estaba ganando la guerra; en esa complicidad de la cinematografía y la televisión se buscó construir un imaginario que no era más que el de la dictadura.*

P: En el grupo Cine Liberación hay nombres que efectivamente sobresalen, Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas. Hablemos de ese par de realizadores y pensadores latinoamericanos. ¿Cuál era el perfil de cada uno?

DG: En principio, los dos venían de tener una fuerte formación política, también cinematográfica, pero ambos tenían distintos perfiles. Octavio Getino desarrolló más un perfil de

¹³ Película dirigida por Jorge Mobaied, donde entre canciones y juegos de acrobacia militar cuatro muchachos que hacen el servicio militar entablan relación con otras tantas jóvenes.

¹⁴ ATC y su noticiero *60 minutos*, conducido por Óscar Gómez Fuentes, se convirtió en el espacio de toma de posición oficial frente al conflicto. El 2 de abril se transmitió el desembarco y a partir del 12 de abril atc se instaló en Malvinas para transmitir en directo (Varela, 2005).

gestión política y también de contribución más académica, por decirlo de alguna manera; sus textos han sido motivadores para pensar nuevos escenarios de la cinematografía en la actualidad; en la cinematografía de la democracia las contribuciones de sus libros han sido enormes.

Por su parte, Fernando Solanas se manifestó con otro modelo cinematográfico, pero que también enriqueció los debates del advenimiento democrático, primero con una cinematografía ficcional muy importante con películas como *Sur*, *El exilio de Gardel* y *El viaje*¹⁵, películas ficcionales que claramente se ocuparon de instalar narrativas que estaban lejos de ser las tradicionales hollywoodenses, que buscaban otros diálogos con las narrativas cinematográficas pero que, a su vez, buscaban interpretar lo que dejó la dictadura militar y cuáles eran los resultados de esa dictadura en el proceso democrático, la vuelta del exilio, la vuelta del proceso de la dictadura, sus consecuencias, etc.

Luego, hacia la década de los noventa, cuando Argentina asistió a un proceso democrático y, como en toda América Latina, se embarcó en las políticas neoliberales, se dio una cinematografía que buscaba denunciar la complicidad entre la política y el sector financiero para la pauperización del Estado y la forma de vida en Argentina; de este modo, apareció una saga

¹⁵ *Sur*, que obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes, es la historia de un hombre, Floreal, que pasa una noche caminando por Buenos Aires y su pasado, después de que sale de la cárcel en los años de la dictadura. El recorrido por el tiempo y el espacio lo hace con el Negro, su amigo, que desde la muerte le va contando la historia de lo que sucedió durante sus años de encarcelamiento. *El exilio de Gardel* testimonia momentos de la vida política nacional, razón por la cual trascendió las fronteras. *El viaje* narra la búsqueda de un padre por parte de un adolescente a lo largo de América Latina (Morales, 2012).

de películas muy importantes que se dieron en el contexto de la denominada "irrupción documental en Argentina", con otro panorama sociopolítico pero que también se alimentó de la matriz identitaria y cultural que aquella cinematografía de las décadas del sesenta y setena había plasmado en una expresión cultural latinoamericana.

P: Es decir, hablamos de una segunda o tercera generación de documentalistas argentinos que se da en los noventa e inicios del siglo xxi y que de cierta manera ha mantenido algunos de los postulados, por así decirlo, del Grupo Cine Liberación o del Grupo Cine de la Base. ¿Eso es correcto?

DG: Absolutamente. Yo diría que en el mismo momento en que el país asiste a la implementación de políticas neoliberales, que tienen como objetivo la reforma del Estado –y esas reformas tienen que ver con trasladar la riqueza del Estado a manos privadas y cuya consecuencia es la desocupación, el conflicto social, etc.–, Argentina hizo un significativo desarrollo del sector audiovisual, no de un sector en el contexto de la industria, que se fue a pique, sino en el contexto de la contrainformación, de los nuevos circuitos productivos, de los nuevos paradigmas para la postulación de ideas, de postulados narrativos, etc.; no hay duda de que si Argentina logró esta irrupción documental fue gracias a la identificación que tenía con su matriz cultural y política relacionada con las décadas de los sesenta y setenta.

P: ¿Podríamos hablar de una nueva generación de documentalistas argentinos que, de cierta manera, mantienen vivos los ideales de Cine Liberación y Cine de la Base?

DG: Yo creo que no hay duda de eso, creo que cualquier país que niegue su identidad está negando su cultura, incluso el diálogo con su ciudadanía; Argentina ha desarrollado una

cinematografía política que ha sido reconocida en el mundo como tal. Cuando nosotros decimos que Italia hasta el día de hoy mantiene la llama del neorrealismo o Francia la de la *Nouvelle vague* como cinematografías con sus propias identidades, Argentina no puede despegarse de su tradición política y eso creo que está presente en el paradigma documental y está presente también en la ficción.

Inclusive los propios directores que ganan el Óscar o logran permanentemente actualizar los récords del público, la inserción en nuevos mercados, etc., siempre mantienen su relación con esa identidad, con la presencia del conflicto social, con la presencia de los conflictos identitarios, situaciones que siempre están presentes en la cinematografía argentina.

P: Haciendo énfasis en los postulados de Getino, él decía que también era un cine para educar. ¿Cómo se logra justamente ese objetivo, educar al pueblo? ¿Educarlo para qué?

DG: Yo creo que tal vez la palabra más justa sería "concientización", porque incluso es una palabra más presente en los textos de Getino y Solanas, y creo que esta idea de la concientización tiene que ver con esa reflexión de "¿en qué mundo vivimos? ¿En qué país vivimos? ¿En qué continente vivimos? ¿Cuál es la relación entre el problema del colonialismo en América Latina y su subdesarrollo? ¿Cuál es la relación que el subdesarrollo guarda con el imperialismo?". De alguna manera, se manifiesta esta idea de crear conciencia frente a que los problemas de América Latina no son otros que los problemas del imperialismo, son el resultado de ese imperialismo cuyas políticas buscan capitalizar la riqueza latinoamericana, la explotación de los recursos humanos, etc., a costa de la injusticia, el hambre y la desigualdad. En ese sentido, la cinematografía

se pregunta y se propone concientizar para la rebeldía, la revolución, la liberación.

Como conclusión, yo diría que hasta nuestros días esa identidad está vigente, que, durante la década del noventa, en un escenario que incluyó la transferencia tecnológica que se produjo en la televisión y en la cinematografía, esa tecnología de reciclaje sirvió para que nuevas películas de los hijos de los desaparecidos hicieran una búsqueda y revisión de la historia. Fue una herramienta para la reconstrucción, muchas veces, de sus vidas, para reencontrarse con la identidad de sus padres desaparecidos o asesinados durante la dictadura. De igual modo, fue una herramienta para que los trabajadores de las fábricas recuperadas pudieran montar en una película su experiencia, para que esa experiencia les sirviera a otras fábricas recuperadas... ese ha sido el rol de la cinematografía documental en Argentina desde los postulados de la década del cincuenta hasta la actualidad: un gran compromiso con un cine al servicio de lo social.

Todo ello ha permitido que diversos grupos sociales, inclusive desempleados, amas de casa, sindicalistas y estudiantes, entre otros, hayan podido contar sus propias historias, porque paralelamente —y es una situación bien interesante— a lo que se dio en Argentina en la década del noventa (crecía la desocupación), los hijos de esos trabajadores desocupados inundaron las carreras de cine y comunicación; por eso, en el mismo momento en que la situación política y económica se deterioraba a pasos agigantados, crecía la necesidad de manifestarse por las vías de la comunicación audiovisual para denunciar.

Figura 8. *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), filme representativo del cine argentino de la segunda mitad del siglo xx. La película narra la historia de algunas familias de la provincia de Santa Fe afectadas por las inundaciones del río Paraná



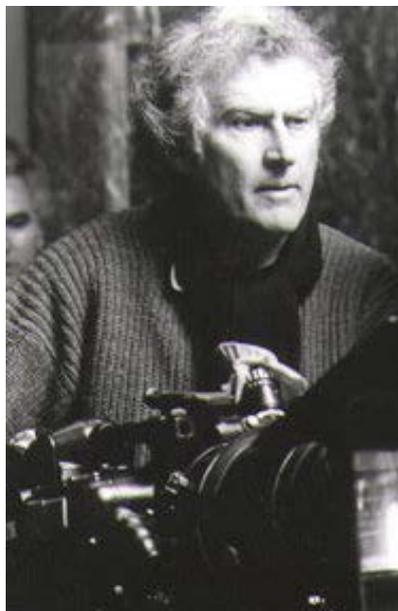
Fuente: Autor desconocido (licencia Creative Commons).

Figura 9. Octavio Getino en 1971 durante la filmación de la película *El familiar*



Fuente: Autor desconocido (licencia Creative Commons).

Figura 10. Fernando Solanas durante el rodaje del filme *El exilio de Gardel* (1985)



Fuente: Dominio público.



Cristian Jure

(Antropólogo, realizador y docente de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP)

Cristian Jure es el director de tv Universidad¹, el canal de la Universidad Nacional de La Plata. Jure tiene formación de antropólogo, pero ha trabajado desde que estudiaba en la universidad en los campos del cine y la televisión. Durante su trayectoria, ha desarrollado básicamente documentales de tipo social, series para televisión, películas para salas y ha trabajado en películas para Latinoamérica. Además de dirigir el canal, desarrolló una película sobre la cumbia en Argentina, una serie de ocho especiales para Canal Encuentro; se trata de una visión de la degradación de esa hermosa música que se ha hecho en Colombia y que los argentinos han reinterpretado, pues la cumbia en Argentina es una metáfora de la expresión de la cultura popular en su máxima calidad.

Uno de los aspectos que el profesor Jure trata de demostrar es que, desde lugares diferentes, determinadas expresiones

¹ Es el canal de televisión de la UNLP, dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad. El objetivo principal de TVU es ratificar la democratización y el acceso a la información establecido por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. El canal puede verse a través del sistema de Televisión Digital Abierta (TDA).

artísticas y culturales siempre se han cuestionado y se las ha menospreciado y desvalorizado en lugar de respetarlas.

Pregunta: Como antropólogo dedicado al cine, una cuestión bien interesante es ese elemento antropológico y etnográfico presente en los inicios del cine documental argentino de los cincuenta y sesenta, ¿cómo es ese contexto en que empieza a tomar impulso ese tipo de cine documental argentino?

Cristian Jure: Lo sustancial de los inicios del cine documental en Argentina, que coincide con los inicios del cine documental latinoamericano, es básicamente la mirada: ¿cuál es la constitución de la mirada de los realizadores? Específicamente, en Argentina ese cine lo hizo la primera generación de argentinos, hijos de inmigrantes españoles, italianos, polacos y árabes que miraban por primera vez el país desde adentro. Esa mirada de apropiación, propia del lugar, creo que diferenció el cine de lo que se venía haciendo y de lo que hoy se sigue haciendo; fue una mirada sólida, una mirada desde adentro y ese es un elemento significativo cuando analizamos ese cine. No era la mirada que venía de afuera buscando traducir lo que acá se hacía, sino que, por el contrario, era una mirada que conocía lo que estaba pasando, conocía los códigos y buscaba extrañarse de eso familiar, de eso cotidiano. Estamos hablando de Birri, de Humberto Ríos, de Solanas, de Getino; aunque lo de Birri es anterior, podríamos hablar de todos.

P: Esa parte antropológica del punto de vista de la inmigración contribuye mucho a ese surgimiento del cine documental argentino, pero también hay un contexto histórico de los cincuenta y sesenta, ¿cómo se conjuga esa mirada de una segunda y tercera generación de inmigrantes con el momento histórico que vive Argentina para justamente contar esas historias de realidad?

CJ: En los años cincuenta, en Argentina –sin la intención de hacer una clase de historia–, es importante tener en cuenta el contexto político. Había asumido el poder un gobierno popular que “inundó de derechos” un lugar donde nunca los había habido. Fue el peronismo, con todas las críticas que se le puedan hacer, con todo lo que se le pueda decir; llevó derechos adonde antes no había. Esa gran adhesión de las masas populares tuvo un corte abrupto con un golpe de Estado nefasto que expulsó al gobierno democrático y expulsó a su líder. Se prohibió el peronismo, se proscribió el peronismo durante muchísimos años. En ese contexto de prohibición, de proscripción, surgieron expresiones culturales propias de esa época sumadas a lo que ya sabemos: la Revolución cubana, los movimientos independistas, con la capacidad de mirar Latinoamérica con ojos propios. Con lo que sucedía en los años sesenta, creo que el cine fue una expresión política narrativa de lo que fueron, sin duda, las décadas más ricas en la expresión cultural y política, y delinearón de algún modo lo que después vino y en algún punto se truncó con las nefastas dictaduras militares.

En Argentina hay dos grandes líneas: Cine Liberación y Cine de la Base, dos líneas con movimientos populares, organizaciones políticas y toda esa expresión de cambio que dividió a Argentina desde aquella época. Una era una línea más vinculada a la línea del movimiento peronista y otra estaba más vinculada a la línea de un movimiento político que, si bien no era antiperonista, sí se vinculó más al socialismo, al anarquismo

y, en algunos casos, al trotskismo. Hay una línea que es casi una anomalía, que es la creación casi lineal de Jorge Prelorán², ¿por qué lo nombro? Porque todo lo que vino después tiene su origen en esos tres elementos; vemos todo lo que es el cine etnográfico que actualmente se hace, todo lo que es el cine de observación, un cine más minimalista, no digo sin investigación, pero sí sin ninguna pretensión de revolución; es un cine más etnográfico, antropológico, que tiene más relación con Prelorán que con cualquiera de las otras dos corrientes.

En el cincuenta, la épica fue la Escuela de Santa Fe que, para nosotros, desde una universidad, fue una experiencia muy importante. Fue una escuela que, gracias a su director, Fernando Birri, tuvo características épicas.

P: Y algunos de los cineastas que se vincularon, bien sea a Cine Liberación o a Cine de la Base egresaron de la Escuela de Santa Fe...

CJ: Sí, por ejemplo, Gerardo Vallejo, que era tucumano. La Escuela de Santa Fe era una escuela que incorporaba todas las premisas que tiene el cine que queremos, que tiene el documental que queremos, estuvieron sembradas: lo colectivo por encima de lo individual, mirar la desigualdad, fortalecer las diferencias... un cine en donde lo fundamental era lo que se contaba, pero también cómo se contaba (no estaba dissociado lo narrativo de lo político).

² Jorge Prelorán, a partir de los sesenta, comenzó una importante y solitaria obra que lo llevo a la realización de sus conocidas "etnobiografías". En una búsqueda casi artesanal de hombres y mundos, Prelorán filmó *Hermógenes Cayo* (1969), *Cochengo Miranda* (1974), *Araucanos de Ruca Choroy* (1971) y *Los hijos de Zerda* (1978), entre muchos otros (Guarini, 2006).

A propósito, debo resaltar una experiencia que se llamó *Los pibes de la película*³, que infortunadamente no tuvo mucha trascendencia; en esa película agarraron a los personajes de *Tire die*, aquella película mítica de Birri y sus alumnos, treinta años después, y fueron con una cámara. En esta película los personajes hablan, cuentan, y en *Tire die* los personajes hacen... esa es una de las tantas diferencias que comentamos con los alumnos y que hace la divergencia entre una obra maestra y un *videíto*. Puede ser una metáfora, no digo degradación, pero una metáfora de la rigurosidad política, estética y narrativa que había en los comienzos y la liviandad con la que a veces se abordan algunas producciones, que miran a donde antes se miraba con mucha más seriedad.

Por supuesto que estoy hablando como un viejo, pero me parece que la gran democratización de los medios, la gran posibilidad de que todos podamos acceder a la tecnología y narrar nuestra historia es genial, buenísimo, es fundamental y mientras más voces haya, más cámaras, mejor... en muchos casos se dice mucho de lo mismo, en el mejor de los casos, desde otro lado. Yo creo que lo fundamental del Cine Liberación, Cine de la Base, Birri, Prelorán, es que no decían lo mismo de diferentes maneras, decían otras cosas, hacían otras cosas. Se hacían preguntas que antes no se hacían y esa fue la verdadera ruptura, preguntarse cosas que no estaban en el cine, que no estaban en el documental.

³ Cortometraje de Pablo Ramazza. Este documental examina la vida de algunos personajes del barrio de Santa Rosa en la ciudad de Santa Fe, cuarenta años después de la película *Tire die* de Fernando Birri.

P: ¿Cómo influyó en esas formas narrativas el recurso técnico que tenían en la época? Porque es claro que era un cine que no contaba con grandes recursos de financiación ni técnicos... ¿es factible que también haya contribuido ese factor en esa narrativa y en esa "otra mirada"?

CJ: Es evidente toda la pobreza técnica que pueden haber tenido esas películas; sin embargo, tenían algo que superaba cualquier tipo de falencia técnica, que era tener muy claro cuál era el espectador y eso implicaba tener también muy claro cuáles eran las condiciones de exhibición, que es muy difícil en las escuelas de arte, pero en la escuela de comunicación no tanto. En otras palabras, los chicos que hacen comunicación y periodismo saben que uno le está hablando a otro y que es más valioso lo que el otro escucha que lo que uno dice, que es más destacado lo que el otro ve que lo que uno quiere mostrar, pero en las escuelas de cine, específicamente, hay una idea de que lo significativo es el sentido que le pone el autor a la obra y no el sentido que se produce dialógicamente.

Ahora bien, esas películas iniciales son obras muy pobres técnicamente; primero, por las condiciones técnicas, y después por las condiciones políticas. Hay que resaltar que gran parte de estas películas se hicieron en la clandestinidad y se miraron en la clandestinidad, entonces quienes las estaban realizando no estaban pensando en llenar grandes teatros, grandes cines, sino en que las películas se exhibieran en organizaciones sociales, sindicatos, escuelas, reuniones, mítines políticos. *Tire die*, filmado en Santa Fe, técnicamente tuvo muchas eventualidades, sobre todo con la cuestión sonora.

Por otra parte, un caso que es muy interesante para todas estas inquietudes es algo que en el mundo del documental se conoce como "el método Prelorán", una forma muy característica de hacer documental y que tal vez ahora todos los que

se dedican al cine etnográfico practican y viven, que consiste en registrar el audio, pues no existía la capacidad del sonido sincrónico; en el método Prelorán, primero se grababa el audio, después se registraba la imagen y luego se mezclaban; lo que hacía era algo muy similar al contrapunto musical, donde el audio no explicaba lo que se estaba viendo sino que se construía un sentido distinto a lo que estaba diciendo el protagonista y lo que estaba haciendo. Esa mezcla, tan característica del cine de Prelorán, es tan importante que uno la ve como una construcción narrativa exquisita, artística; cuando le preguntamos al propio Prelorán cómo había surgido, señaló que lo había hecho por las limitaciones técnicas... no tenía la posibilidad de hacerlo distinto.

P: O sea, ¿las limitaciones se convierten al mismo tiempo en una estética?

CJ: La condiciona. Hoy que está esa posibilidad del audio sincrónico, recurrimos a esa estética con toda la posibilidad de grabar en acción, de utilizar el trípode, poner los micrófonos que hagan falta... ese minimalismo técnico, que tiene una infinidad de posibilidades estéticas, en ese sentido está bien. Ahora bien, generalmente siempre es mejor la cámara que no tenemos, la mejor luz es la que no tenemos, etc., por eso, vale recordales a los estudiantes esas obras maestras, las condiciones en que se hicieron, condiciones técnicas y condiciones políticas en Argentina; todo el cine del que estamos hablando era cine que se hacía y se veía en la clandestinidad. El peronismo estuvo proscrito desde 1955 hasta el exilio de los años setenta, no se podía hablar.

La hora de los hornos, para mi gusto, es una de las mejores películas que yo haya visto en mi vida; no por lo que significó, no por lo que implicó, sino narrativamente. Cuando la vi no podía creer que eso se hubiese hecho en esa época y es algo que compartimos siempre con los alumnos, ellos siempre

leen los textos y luego ven la película, ahora que está *online* se puede ver en muy buena calidad: se sorprendían del dinamismo narrativo, de esa casi estética de videoclip.

P: El texto es contundente, es decir, lo que dice la película...

CJ: Fuertísimo, pero también por la forma en que se dice. Yo no sé si fue antes o después de *Now*⁴ de Santiago Álvarez, pero siempre hay como un vínculo ahí, algo muy raro para el cine, muy fuerte, y esa preocupación estética creo que después en algún momento el cine militante como que la fue perdiendo, cuando fue más importante lo que se decía que el modo en que se mostraba o se narraba lo que se necesitaba decir.

Habría que decir, también, que existía una preocupación por mostrar: en la revolución no estaba la posibilidad del cambio social, sino la posibilidad narrativa; se estaba también revolucionando el cine, se estaba también trabajando con 16 mm. Pasaba igual en la literatura, si analizamos a Rodolfo Walsh, un escritor desaparecido: no era que escribiera una cosa y militara en otra, la militancia estaba en la obra (esto haciendo el paralelismo con lo que fue el documental).

⁴ *Now* es un filme documental de aproximadamente seis minutos de duración realizado en 1965 por el cineasta cubano Santiago Álvarez. Su gran reconocimiento puede pensarse a partir de dos facetas: por un lado, su temática, que resulta un alegato contra las formas de discriminación y represión sufridas por la comunidad negra en los Estados Unidos de la década del sesenta. Por otra parte, su dimensión estética: el filme — considerado como un antecedente directo de lo que fue el videoclip de los ochenta— es un documental de corta duración realizado a partir del montaje alternado de filmaciones y fotos de archivo que se suceden y acompañan a un tema musical basado en la canción judía *Hava Naguila*, en una versión renovada —tanto en la letra como en la música— e interpretada por la cantante afroamericana Lena Horne (Guindi, 2010).

Creo que la década de los ochenta fue también una época importante, el regreso a la democracia, cuando los documentalistas retomaron varias cosas de lo que se había hecho en épocas anteriores y que habían quedado truncas por la dictadura. En la década del ochenta hubo un cine muy característico, el Cine Ojo, por ejemplo, con Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, fue un cine importante, los temas que abordaban también fueron temas que no se habían abordado anteriormente; mientras que en los cincuenta, sesenta y setenta, la clase social era el objeto del documental social, a partir de los ochenta empezaron a aparecer otras categorías en las que no solamente se trataba de la clase social. Creo que, comparado con lo que sucede ahora, a la clase social se le han incorporado otras diferencias que están vinculadas con otros límites de una concepción de análisis que afortunadamente se van enriqueciendo.

P: Hablemos de lo que fue el Nuevo Cine Argentino. ¿Cuáles eran sus características y a dónde apuntaba?

CJ: Salió una revista durante muy poco tiempo que se llamó *Kilómetro 111*⁵ y uno de sus artículos estuvo destinado al cine militante; allí se decía que hay dos nuevos cines argentinos: el primer cine argentino se caracterizaba básicamente porque era un cine de élite, un cine de grandes decorados, grandes persona-

⁵ En el tratamiento de los filmes incluidos en el denominado Nuevo Cine Argentino puede identificarse, asimismo, una aproximación distinta. Encontramos el artículo "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino" de Emilio Bernini que forma parte del número 4 de la revista *Kilómetro 111*, de octubre de 2003. Es sabido que la denominación Nuevo Cine Argentino funciona como punto de arranque con el que la crítica cinematográfica establece, respecto de la filmografía nacional, una distinción entre la mayoría de las ficciones producidas en los ochenta y la primera mitad de los noventa, y ciertas películas de la segunda mitad de dicha década y de los años posteriores a ella.

jes y grandes presupuestos, que ponía el foco básicamente en lo popular y en mirar las desigualdades; en los años noventa surgió el Nuevo Cine Argentino, versión 2, que no tuvo prácticamente nada que ver con el anterior, un cine muy importante, con realizadores como Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Martín Rejtman y Andrés Di Tella, entre otros; fue un cine muy importante porque los realizadores empezaron a contar de un modo distinto a como se venía contando; la gran diferencia con el anterior cine fue que el foco no estuvo solamente en la desigualdad.

El gran problema para estos realizadores es que no tuvieron el acompañamiento del público, no fue un cine popular, no fue un cine que estuviera pensado para las grandes masas y su gran éxito fue en los festivales de élite. Una película impresionantemente buena como *Pizza, birra, faso*⁶ fue una de las más emblemáticas. Cuando invitamos a Octavio Getino a una de las cátedras en la universidad, el día que vino, más que hablar de *La hora de los hornos*, habló de *Pizza, birra, faso* y lo que significaba esa película para la narrativa argentina; la reconocía como parte y heredera de aquel cine y lo que cuestionaba tiene que ver básicamente con los problemas de distribución que tienen todos nuestros cines en todos los países.

Cine de la Base, Cine Liberación, Santa Fe... son un cine que, si bien no es exclusivamente porteño, está bastante sectorizado. Lo importante es cuando aparece la posibilidad de equipos de financiamiento, fomentos a la producción al contenido, nuevos canales, fomento a la producción en las productoras como está pasando ahora, un gran apoyo a la televisión. Cuando aparecieron los recursos, la mano de obra

⁶ De Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, estrenada en 1997. El filme da cuenta de las transformaciones en los modos de representar la ciudad y de la relación entre espacios urbanos y suburbanos (Verardi, 2009).

vino del documentalismo y todos esos documentalistas somos hijos de aquello que se hizo, directos o indirectos... no sé si de tercera o cuarta generación. El año 2001 nos encontró a todos en las calles con las cámaras; allí estaba Solanas, estaban todos; ese encuentro generacional creo que fue muy rico, todos los chicos con obras muy duras, pero también muy lindas. Con el tiempo, cuando se miren esas cosas, ya no desde el dolor sino desde un lugar que no transpire sangre, se van a ver cosas que ahora no estamos viendo.

Dicho lo anterior, hay una película muy interesante, *La crisis causó dos nuevas muertes*⁷, que es de 2006; en ella se cuenta la experiencia de dos militantes asesinados por la Policía que quisieron mostrar como un enfrentamiento entre piqueteros, pero que había sido un asesinato a mansalva organizado por las propias fuerzas policiales y que dejó depuesto a un presidente, ¿qué es lo importante de eso?: que las cámaras y las fotografías ponen al descubierto la operación. Me parece que la denuncia está siempre presente en todo este tipo de expresiones de las que estamos hablando, menos en ese Nuevo Cine Argentino que recién hablamos, que no tenía esa pretensión de denuncia, pero tampoco hace un mal cine, pero sí es otra cosa.

⁷ Película de Patricio Escobar y Damián Finvarb (2006). Esta película se basa en el corte del Puente Pueyrredón (principal acceso a la Capital Federal desde la zona sur del Gran Buenos Aires), del 26 de junio del año 2002, en el cual fueron asesinados Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, seis meses después del estallido social que acabó con el gobierno de Fernando de la Rúa.

P: Tal vez desde afuera se puede ser muy subjetivo, pero se detecta un denominador común que son los períodos de crisis; es decir, estamos hablando de los sesenta, setenta, las dictaduras militares, también los años 2000, 2001 y 2002, épocas muy duras en Argentina y en muchas partes de América Latina. ¿Ayudaron esos períodos críticos a que se dieran movimientos cinematográficos como los que hemos comentado? ¿Qué tan trascendental es eso? Porque todo indica que las épocas coyunturales en nuestros países marcan también un período creativo y nuevas miradas cinematográficas. ¿Es eso correcto?

CJ: Creería que sí, que todas las crisis tienen una estética que las narra; espero que las nuevas estéticas surjan de otros lados, porque las crisis son muy dolorosas, tremendamente dolorosas. Yo creo que lo más importante de todas estas épocas son las expresiones artísticas y sobre todo las vinculadas con el cine, que no sé por qué, siendo una experiencia tan participativa, tan grupal, tan imposible de hacer individualmente, tiene esa esfera de individualismo liberal donde el autor, el artista, el cineasta parece ser un iluminado que construye un sentido para que otro lo interprete... y si el otro no interpreta lo que él quiere decir es que está viendo mal la película.

En esas épocas de crisis, esos autores se sacan ese velo de ego y se reconocen como parte de un todo. Yo creo que ahí está la potencia, donde aparece el trabajo colectivo: el cine piquetero, el Cine Liberación, el Cine de la Base, ahí donde se pierden los autores. En el cine de 2001 y el movimiento de insurgentes, ¿quiénes son los autores?: un montón de pibes. El DOCA, ¿quiénes son? Puedo mencionar también a Miguel Mirra por su trayectoria, su referencia, pero ¿cuántos laboraron con Miguel? ¿Cuántos son los que trabajaron con él? ¿Cómo se pierde la autoría? Eso es lo interesante: vos ves un tiempo, ves una estética y ves eso en 2001 y no solo por lo que aparece

en la película, sino por el modo en que se cuenta, por la forma en que se aborda, por el espectador a quien se le cuenta, que está presente; creo que lo que tienen esas épocas de crisis son la capacidad de la construcción colectiva, que también en otra época sucede, pero que el individualismo liberal lo eclipsa.

P: ¿Qué nexos hay (si los hubiese), entre el cine militante más contemporáneo y ese cine militante de los cincuenta, sesenta y setenta? ¿Hay alguna forma de producción parecida o un compromiso político e ideológico?

CJ: Yo pienso que hay ciertamente un nexo entre el cine militante de los sesenta y setenta y el cine militante que se hace en la actualidad, con condiciones, con contextos totalmente diferentes... te pueden gustar o no, pueden estar más o menos de acuerdo o no, pero hoy Suramérica es el continente de la esperanza y no es lo mismo ese contexto que el contexto de los sesenta y setenta (Evo, Lula, Chávez, Kirchner y Correa son presidentes muy parecidos a sus pueblos, hablan como sus pueblos, no son los que estaban en los sesenta y los setenta). En ese cambio de contexto yo creo que hay mucho del cine militante que, inteligentemente, en mi caso, si se ve en cualquiera de los documentales míos, son documentales esperanzadores, yo creo en las luchas populares.

Con todo, hay instancias en las que los movimientos ganan, no siempre perdemos, a veces ganamos. Mis documentales cuentan batallas ganadas, pero no porque todos los documentales necesiten un *happy ending*, sino porque justamente se configuran, así como en los sesenta y setenta, que se tenía que visibilizar todo el mundo que no estaba representado audiovisualmente. Ahora también hay un montón de conquistas populares que no están expresadas y me parece que necesitan ser expresadas, entonces vos hacés un cine militante en cierta

forma, pero cuando se pelea contra gobiernos dictatoriales o contra democracias camufladitas... pero ahora hay un cine muy fuerte contra las corporaciones y creo que la lucha de hoy es básicamente corporación y democracia, entonces hay un cine que apunta a las corporaciones, muy inteligente, y hay un cine militante reducido a una expresión casi que folclórica, como aquel que trae de los sesenta y setenta mecánicamente sus consignas a este contexto y tiene una efectividad relativa en un círculo muy chiquito.

Por otro lado, creo que hay un cine también muy crítico y súper interesante que hace preguntas inteligentes, que "pega donde duele" y donde duele es donde necesitamos que nos peguen porque no todo está bien, todavía falta mucho y todo lo que falta tenemos que construirlo entre todos. Es decir, sin esas nuevas preguntas, sin esas miradas agudas, es difícil que lleguemos a buen puerto; "todo está bien", "todo está bárbaro", "dejamos el cine y nos podemos empolvar"... eso está clarito, pero parece que son esas tres vertientes: un cine militante que cuenta un movimiento político fundamental en Latinoamérica que estamos trascendiendo; un cine folclórico que se ha quedado en las viejas consignas que no han sido reinterpretadas en los tiempos por todos; y, después, otro cine exclusivamente crítico que me parece que hace las preguntas necesarias, que puede posibilitar que todos interpretemos un momento para llegar a un lugar más justo.

De acuerdo con lo anterior, esas son las tres diferencias del cine militante actual, que no las había en los sesenta y los setenta, con las divisiones que vos querás, pero estaba clarito cuál era el contexto, estaba claro cuál era la función del cine, tal vez una lucha por una patria socialista o por un socialismo que no fuera patriótico, diferencia lógicas y bienvenidas de todos los movimientos.

P: ¿Qué se está haciendo desde las universidades argentinas para el fomento de esos criterios, de ese cine comprometido socialmente, de ese cine, como decía el maestro Getino, de la transformación?

CJ: Las universidades en Argentina han sido muy trascendentales en todos los procesos de los que hemos estado hablando. Actualmente son primordiales por la formación de recursos humanos, críticos... los alumnos de la Universidad Nacional de La Plata, básicamente en dos facultades (la Facultad de Cine y la Facultad de Periodismo), utilizan la obra de Cine Liberación, Cine de la Base de Prelorán y de todo lo que estamos hablando como parte de sus estudios. En Argentina hay más de 12 000 alumnos de cine y comunicación, o sea, hay más alumnos en esta área en Argentina que en toda la Unión Europea y tenemos la posibilidad, desde 2008, de un fuerte avance del Estado en la evolución de las políticas públicas, en el contenido de canales y en el cambio del escenario audiovisual del país. Es decir, básicamente se trata de ir contra los monopolios comunicacionales y en eso la universidad juega un papel fundamental apoyando la nueva ley y produciendo canales, contenidos, productoras, intentando incorporar voces que han estado excluidas, tratando de involucrar miradas que han estado marginadas, relatos que no son contados y, en ese sentido, hoy, si juntamos todas las universidades con todos los canales que han nacido en esta nación, el sistema universitario es el sistema de comunicación pública más destacado del país.

Con esto quiero decir que en cada provincia de Argentina hay por lo menos una universidad nacional y cada una de esas universidades tiene o va a tener un canal, con todo lo que ello implica: canal físico, con personal y contenidos. Estamos cosechando lo que otros han sembrado; esa misma militancia, los mismos compromisos que ponían los compañeros en los

sesenta y setenta, nosotros tratamos de reivindicarlos en cada cosa que hacemos. Son otras estéticas, otras narrativas, otro estilo de mostrar, pero también son otros los tiempos y otras las necesidades... y en eso estamos. Nos falta muchísimo, pero creemos y estamos convencidos, y lo hablamos mucho más seguido de lo que te imaginás, de que aquel cine, aquellas desventuras, aquellas aventuras, aquellas andanzas y todo lo que se impuso en aquella época fue fundamental para que estemos viviendo lo que estamos viviendo.

P: ¿Es una herencia de esas escuelas de los sesenta y setenta?

CJ: Por supuesto que sí, no puede ser visto de otra forma.

P: Pero ahí el Estado argentino también juega un papel fundamental porque ha propiciado los espacios para impulsar el cine e impulsar a las universidades a ese tipo de trabajo social.

CJ: Lo que ha sucedido en Argentina es una anomalía en términos de comunicación; lo común es lo que sucede en Brasil o en Colombia, donde tres, dos o una corporación dictaminan el escenario audiovisual, ¿cómo se combate contra eso? Hay una sola forma: con Estado, el Estado es el gran "igualador"; acá sabemos cuál es su potencia, su fin, su eficacia, y en ese punto lo que ha sucedido en los últimos años en Argentina ha sido un Estado muy presente, muy fuerte y muy agresivo en términos comunicacionales, en tratar de desmonopolizar la palabra y eso cuesta muchísimo, pero si vos vas a cualquier mercadeo en televisión los raros somos nosotros: que el Estado financie la producción de contenidos, que el Estado financie que esos contenidos vayan en un canal que es financiado por el Estado y que financie también la distribución internacional... En términos de documental, si uno analiza la época de oro del documen-

tal en Norteamérica, va a ver que eso ya estaba, no estamos inventando nada, pero ahora está sucediendo en Argentina.

P: Hablamos de políticas de Estado, pero cuando hay mudanzas en los representantes de este Estado y también hay cambios en sus políticas, ¿qué pasa con esos logros?

CJ: Son derechos. Cuando se conquistan derechos después cuesta mucho que te los saquen, pero te los sacan y esa es la constante. Yo tengo muchos compañeros que hacen un cine militante crítico con los Kirchner, y critican no lo que hicieron, sino lo que falta por hacer y lo que falta por hacer tiene un camino y, si no, se termina retrocediendo; eso es de lo que hablábamos anteriormente, corporación y democracia. Entonces, en la democracia llega cualquier otro presidenciable con horizontes más corporativos...

Lo que se ha hecho es avanzar muchísimo, falta un tiempo para que se consolide, hay unas cosas que sí están consolidadas y hay otras que están en proceso de consolidarse; nos quedan derechos, nos quedan leyes, los gobiernos populares cuando se van en esta década lo que dejan son sus leyes... y es complicado, esa es la lucha, los medios son fundamentales para democratizar la palabra y el cine ha hecho mucho, por eso se mantiene... porque muestra, posibilita... pero es una lucha y en eso estamos construyendo los medios para educar, para alcanzar un mundo donde las grandes mayorías tengan derechos.

Figura 11. Jorge Prelorán introdujo una nueva visión del cine etnográfico. Su filme *Hermógenes Cayo* (1969) es considerado uno de los mejores documentales argentinos



Fuente: Autor desconocido (dominio público).

Figura 12. La estética del filme *Now* (1965) del cineasta cubano Santiago Álvarez Román, sirvió de modelo a documentales como *La hora de los hornos*





Raúl Bertone

(Escuela de Cine y Televisión de Rosario)

Raúl Bertone empezó con la actividad audiovisual a principios de la década del setenta, estudiando la Licenciatura Nacional de Cine en la Universidad de Córdoba; eso le permitió vincularse con el mundo universitario y la academia audiovisual; después volvió a Rosario, su ciudad natal, y tuvo la oportunidad de trabajar en dos experiencias muy interesantes: la primera fue hacer cine en la época de la última dictadura cívico-militar; y después, cuando se retomó la democracia en Argentina en 1984, participó en la creación de la Escuela de Cine y Televisión de Rosario (aquellos que habían sido sus alumnos fueron la base del plantel docente).

Bertone ha estado vinculado a esa Escuela en estos últimos treinta años; asimismo, trabajó en producción de televisión, haciendo programas y publicidad, participó en la gestión política audiovisual en el Instituto Nacional de Cinematografía y fue funcionario político del gobierno de la provincia de Santa Fe en distintos períodos (secretario de cultura y secretario de turismo).

Pregunta: Comencemos recordando un poco lo que fueron esos años de principios de la década del setenta donde se encontraba en auge el cine militante en Argentina, ¿cómo se percibía desde la universidad el contexto político que se vivía en el país?

Raúl Bertone: El choque entre el mundo exterior y una escuela de cine era, en su momento, enorme, porque nosotros estábamos en los sectores medios de Argentina y en el espacio donde se veía mucho cine argentino y desconocíamos el cine latinoamericano. Yo estudié cine en la Universidad Nacional de Córdoba, pero también había esa carrera en otras universidades como la de Santa Fe, La Plata, la Escuela del Instituto Nacional de Cine y eso nos permitió asomarnos a un mundo muy distinto al que vivíamos; así pudimos conocer lo que era Latinoamérica como territorio, cultura y cine... eso fue un gran descubrimiento.

Ya en el ámbito de las escuelas, las diferencias que había entre los estudiantes eran prácticamente a qué agrupación pertenecían; casi todo el estudiantado tenía una actitud muy comprometida con la actividad política social militante. Eso me permitió, por ejemplo, conocer y vincularme muy fuerte con el Grupo Cine Liberación, que en ese momento tenía una necesidad muy importante de distribuir las películas.

Simultáneamente, nosotros teníamos en nuestra universidad una agrupación que se llamaba Cultura y Liberación, que tenía el mismo logo que Fernando Birri había utilizado para la promoción de la película *Tire die* y que el grupo Cine Liberación, que en ese momento estaba liderado por Solanas, Getino y Vallejo, también había tomado para *La hora de los hornos*. Actuábamos con un grupo de estudiantes y nos dedicábamos a proyectar esas películas del Grupo Cine Liberación y otros grupos de cine militante, como las de Raymundo Gleyzer; ese fue nuestro mayor acercamiento, pero lo que también hicimos fue acercarnos al cine latinoamericano y eso es una virtud de los materiales que tenían las escuelas de cine, porque en ese momento era un mundo totalmente desconocido para nosotros.

P: ¿Cómo fueron esas experiencias de la distribución y exhibición de películas clandestinas en medio de un contexto político de dictadura?

RB: A principios del setenta estábamos en la dictadura que había comenzado con Onganía y que terminó a finales de 1972 y principios de 1973 cuando se retomó la democracia; en ese período, aquella dictadura –que no fue la última (la última fue muy cruel)– nos permitía hacer algunas actividades que, si las vemos a la luz de lo que fue la última dictadura (1976-1983), nos parecerían bastante infantiles, incluso hasta los mecanismos de seguridad que teníamos, porque la proyección de esas películas se hacía de forma clandestina, en casas de familia, en algunas escuelas. Llegamos a proyectarlas hasta en iglesias, pero en todos esos lugares la seguridad no era tampoco tan grande. Imagínese, por ejemplo, llegar a una casa con un proyector de 16 milímetros, un aparato bastante grande, pesado, llevar una pantalla que era muy visible... era imposible esconder eso y, bueno, así trabajábamos... obviamente no existían los videos, las caseteras, había que llevar este proyector, una pantalla y un rollo de película en una, dos, tres o varias latas, todo eso era muy pesado y muy difícil de ocultar, pero aun así era la forma de exhibir las películas. Después, ya con la otra dictadura, las cosas fueron distintas porque ahí la vida estaba en riesgo y muchos cineastas pagaron con ella al atreverse a romper las reglas.

P: ¿Usted personalmente tuvo alguna mala experiencia respecto a la persecución?

RB: Sí, yo viví persecuciones siempre y prácticamente hasta hace 30 años cuando fundamos la Escuela y cuando volvió definitivamente la democracia a Argentina. Toda nuestra juventud fue de persecuciones, yo tengo incluso la experiencia de haber tenido mi turno para defender mi tesis de graduación el 30 de

marzo del año 1976 y el 24 de marzo fue el golpe de Estado, y después del golpe la universidad se cerró; yo en ese momento lideraba el Centro de Estudiantes de la Facultad y cuando ese día fuimos a ingresar nos dimos cuenta de la dureza con que venía la dictadura, porque había un tanque de guerra en la entrada apuntando para la puerta y se terminó la historia, se terminó todo, se cerró la Escuela y hasta que pasaron los ocho años de dictadura y volvió la democracia esa Escuela no se volvió a abrir.

Lo mismo pasó en la Escuela de La Plata y la Escuela de Santa Fe, con la diferencia de que la Escuela de Santa Fe no se reabrió más; todo eso me llevó después a tener que esperar un año y medio, en plena dictadura, haciendo gestiones para poder rendir mi tesis, que finalmente rendí a mediados de 1977, en una época terrible, de muchísima violencia, muchísima persecución. La universidad en ese momento nos dio, al grupo que terminamos de rendir en esas condiciones, el título como un trámite administrativo.

No obstante, después de muchos años, 38 años después, la Universidad de Córdoba hizo una reparación histórica de aquella deuda que tenía con los egresados, de haberlos tratado mal, y las nuevas autoridades de la Universidad asumieron la responsabilidad y nos hicieron una reparación histórica, nos hicieron un acto académico y nos entregaron el título como corresponde a un egresado. Eso a un estudiante, a un cineasta, lo marca para toda la vida.

Todo nuestro trabajo en los primeros años de egresados, hasta diez años después de haber terminado la carrera, era prácticamente en la clandestinidad; sin embargo, el taller de cine-acción que empezó en los últimos años de la dictadura –y que era un organismo privado donde, por suerte, se podía hablar tranquilo, sin temor a que hubiera grupos o alguien que nos denunciara– nos permitió poder construir un proyecto

cinematográfico académico, que es el proyecto que después se institucionalizó con la vuelta de la democracia y que es la Escuela de Cine de Rosario.

P: ¿Cómo fue su vida en la dictadura?

RB: Hubo varios períodos. Un período de dictadura militar que terminó con la instalación de la democracia en 1973, cuando nosotros ya estábamos en la Escuela de Córdoba. Después vino un período de primavera política que fue el gobierno de Cámpora, después del último gobierno de Perón, hasta su muerte; en él empezaron a florecer nuevamente las libertades y obviamente también nuestros sistemas de seguridad se relajaron; de hecho, ya eran bastante flexibles frente a lo que nosotros teníamos en la anterior dictadura y durante el período democrático se flexibilizaron del todo.

Nosotros creíamos firmemente que ese período no iba a terminar nunca, creíamos que íbamos a poder concretar una revolución socialista en el país y lo consideramos como una primavera que sí iba a terminar con un renacer de la democracia para muchos, si bien no éramos tontos y sabíamos lo que estaba pasando. Sin embargo, el último gobierno militar sí nos sorprendió con la guardia baja, en el sentido de que ya no teníamos las normas de seguridad de antes y, asimismo, hay que señalar que la última dictadura militar fue cruel, muy cruel, la vida se puso en juego y muchos cineastas la perdieron.

P: ¿Usted tuvo alguna experiencia durante ese período con esta última dictadura?

RB: Muchas. Yo tuve la suerte de salir vivo de ahí, pero las persecuciones eran permanentes, todo lo que hacíamos pasó a estar prohibido y ese período anuló totalmente a los que no mató; o sea, era un sistema tan cruel y tan persecutorio que

nos tabicó de forma que hasta perdíamos los contactos con nuestros compañeros y dismanteló todo ese sistema. Por otro lado, durante mi época de estudiante, muchas veces nos metieron presos, hasta que logré insertarme en el esquema de Arteón¹; ya entre 1978 y 1979 era prácticamente imposible encontrar lugares donde poder generar espacios de trabajo en libertad, pero así y todo en Argentina se fue generando la resistencia a este sistema, se fue generando de la misma forma a la que nosotros trabajábamos en Arteón.

De esta forma, en distintas partes del país se dieron muchas experiencias parecidas que paulatinamente se fueron vinculando, sobre todo en la reuniones que se daban a partir de festivales que quedaron en pie; por ejemplo, en Argentina fue muy destacado el Festival de Uncipar², que se hacía siempre en Semana Santa en Villa Gesell, y eso nos permitió ir juntándonos, rearmando redes de relaciones, perdiendo un poco el temor a la persecución y usando los espacios legales visibles de los festivales para reunirnos y empezar a deliberar sobre la condición en que estábamos trabajando, también a intercambiar ideas, pues era fundamental saber que había otras personas haciendo la misma actividad en anonimato total, eso era algo que nos

¹ El grupo Arteón fue, por su trayectoria, capacidad de gestión e impacto en el campo teatral, uno de los más trascendentales de la década del sesenta y setenta en la ciudad de Rosario. Fundamentalmente, desde 1973 Arteón articuló su práctica militante con un activo proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado (Logiódice y Di Filippo, 2015).

² En el campo audiovisual, el cine independiente (16 mm o Súper 8) se nucleaba alrededor de la Asociación Uncipar, fundada en 1972. En 1979 se realizaron las primeras jornadas en Villa Gesell, que, en pocos años, se vieron invadidas por el video. En esos festivales mostraban sus trabajos los cineastas *amateurs* y las obras se estructuraban en el formato del cortometraje (Taquini, 2008).

impulsaba y las primeras reuniones se fueron transformando en organizaciones de cineastas independientes en Argentina.

Por otra parte, empezamos a hacer festivales del cine nuevo que se iba construyendo, salas nuevas, nuevos emprendimientos, hasta que la democracia nos permitió rearmar todo lo institucional de la educación universitaria y generó lo que ahora tenemos después de 30 años de democracia, que es la consolidación de las industrias regionales de producción audiovisual.

P: ¿Cuál fue el papel que jugó la universidad como propuesta cinematográfica y también política durante ese período en Argentina?

RB: La universidad tuvo ahí un rol fundamental, lo que aportó fue todo el conocimiento científico y el manejo más a fondo de la tecnología, que en esos momentos era mucho más compleja que la actual, y eso sumado a la avidez que existía en esos momentos en los ámbitos universitarios por abordar temáticas sociales. Todo ello propició que el alumno tuviera interés en acercarse de forma sensible a la problemática social, buscar a la gente, usar esos medios naturales, no usar maquillaje... incluso, abordar géneros mixtos como el documental (la reconstrucción de hechos históricos era un ámbito muy propicio y bueno). Al mismo tiempo, todo ese escenario nos facilitaba las herramientas para hacerlo; hoy tal vez "dé trabajo entender", porque la tecnología es muy accesible, pero estamos hablando de una época donde la tecnología era muy compleja y no cualquiera tenía la posibilidad de conseguir una cámara de cine, saberla manejar, armar un grupo, porque producir cine no es un fenómeno individual, es un fenómeno grupal. Entonces, el cineasta que tenía interés en hacer un documental no podía salir solo, siempre tenía que trabajar con camarógrafos, iluminadores, sonidistas y grupos de producción

que fueran solucionando los problemas, era trabajo que exigía compromiso grupal.

P: De todas esas escuelas hay una que sobresalió más, que fue la Escuela de Cine de Santa Fe de Fernando Birri, ¿en qué radicó su importancia en el contexto del documental en Argentina?

RB: Es todo. La participación de la Escuela de Santa Fe y los postulados de Birri y del documental cinematográfico que se vivió en Argentina entre los sesenta y los setenta fueron la experiencia realmente fundacional en todos los aspectos, porque fue el primer experimento universitario que se realizó en Argentina, o sea, la creación de un instituto en una universidad que se dedicaba a la enseñanza de la cinematografía y desde allí se podía generar una carrera de licenciatura con un título oficial; después lo tomaron también como proyecto la Universidad de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata. Simultáneamente, la impronta que Birri le puso a esa escuela fue fundacional, también en el sentido de haber acercado a la academia una metodología que traía del *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Italia, donde había estudiado, y que fue la metodología que después se impuso en muchas escuelas.

Así, por ejemplo, nosotros la aplicamos en la Escuela de Rosario, por supuesto, y la tomaron muchas escuelas latinoamericanas: el abordaje a través de la relación sensible con la realidad, la metodología del foro documental, que es un método de trabajo realmente extraordinario; esa primera experiencia que se conoció de la Escuela de Santa Fe lo llamo, incluso, como documental social, "documental-relato de la historia viva".

A su vez, la trascendencia también fue exógena porque la Escuela de Santa Fe y la escuela que sembró Birri tuvo mucha influencia en el resto del cine latinoamericano, incluso más que en el argentino; por eso se reconoce hoy a Birri como

el padre del cine latinoamericano, mientras que en Argentina no es un personaje muy conocido; esto es una paradoja, pero es la realidad. Nosotros en la Escuela de Rosario nos consideramos también herederos de la experiencia de la Escuela de Cine del Litoral, lamentablemente nunca se reabrió, o sea, el actual Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA) tiene la herencia de Birri porque él le transfirió a esa institución la responsabilidad de continuar con su obra, hizo público su legado y apadrinó esta escuela que nació en 2004 y dirige Rolando López Bantar. No es la misma escuela, institucionalmente no es aquella escuela porque la Universidad del Litoral nunca reabrió la escuela de Birri.

En otras palabras, creo hay una deuda importante con los cineastas argentinos y latinoamericanos porque las otras universidades sí reabrieron las escuelas apenas se retomó la democracia; reabrieron las viejas escuelas de cine que habían sido cerradas por la dictadura en 1976 y continuaron esa experiencia y siguen produciendo cineastas. Lo dicho hasta aquí supone que hoy la experiencia de Birri es reconocida en todo el mundo como una instancia fundacional en lo que se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano.

*P: ¿Cómo recibían ustedes como jóvenes cineastas en los setenta una película como *La hora de los hornos* y cuál fue su reacción frente a esa propuesta de Solanas y Getino?*

RB: *La hora de los hornos* tiene una particularidad, es una película no convencional; a mí nunca me gustaron los panfletos como forma de relatar, siempre me ha parecido que el panfleto es como una forma de decir las cosas por vías que el espectador no entiende. Lo que hizo *La hora de los hornos* a mí particularmente me sorprendió porque era una película distinta, formulada no como un panfleto, sino estéticamente en

una forma muy moderna, muy distinta, muy cercana a lo que es el relato publicitario; de igual forma, la película vinculaba también toda la problemática nacional con la problemática internacional, instaló algunos temas que a nosotros nos marcaron profundamente como la problemática de la colonización y la descolonización (hoy el lema de la Escuela de Cine de Rosario es "Descolonizar las pantallas"), creo que de ahí vienen todos esos conceptos que nosotros no los manejábamos a nuestros 20 años, no teníamos ni idea de qué se trataba eso. Esa película nos puso todo ese tema de frente y, además, también nos reveló toda una historia que continuaba con Perón exiliado en España.

Cabe señalar que, obviamente, los medios de comunicación no transmitían eso para nada, entonces hay que pensarlo a la luz de cincuenta años atrás, o sea, hoy la televisión muestra imágenes de violencia permanente y muestra imágenes crueles pero el rol que tenían en aquel momento los documentales sociales era el de poner el valor de estas imágenes y estas realidades que eran absolutamente desconocidas por los medios de comunicación hegemónicos en el momento, eso era realmente impactante. De ahí que el solo hecho de mostrar el sufrimiento de la gente fuera algo extraordinario en ese momento y lo que hacía *La hora de los hornos* era mostrar esto de una forma atractiva o linda, estéticamente era un relato muy interesante, no así muchas otras películas que se hacían más desde la urgencia política, lo que las hacía ser más sencillas, más vinculadas a lo instantáneo, al momento; esa es la trascendencia e impronta que el Grupo Cine Liberación planteó.

P: Ya en la actualidad, en el año 2001 la gente salió a la calle nuevamente a protestar por la crisis económica y la injusticia social y aparecieron una serie de cineastas jóvenes. ¿Usted cree que en ese proceso de videoactivismo se han mantenido

vigentes algunos de los postulados del Grupo Cine Liberación o de Raymundo Gleyzer?

RB: El proceso ahí se hizo mucho más complejo porque, paralelamente, en Argentina se produjo un fenómeno extraño que fue el período neoliberal, que acá tuvo su auge en toda la década del noventa. Menem gobernó casi toda esa década; por un lado, desmanteló todo el sistema productivo nacional, las diversas industrias, las producciones estratégicas, los servicios públicos, todo se vendió, pero durante ese mismo gobierno, en 1994, se sancionó la actual ley de cinematografía. Para que se tenga una idea del impacto de esa ley, hasta ese período se producían en Argentina más o menos diez largometrajes industriales por año, esa ley impactó mucho en la producción de largometrajes industriales porque pretendía la defensa de la producción de largometrajes industriales, entonces facilitó la producción de películas, a tal punto que, en este momento, más de treinta años después de dictada, por esa ley se producen 150 largometrajes argentinos al año.

Con esto quiero decir que, por un lado, eso reavivó la llama productiva, y, por otro, las escuelas se siguieron formando. Nosotros cuando arrancamos con la Escuela de Rosario teníamos una consigna clara que era la de descolonizar las pantallas, además porque en ese momento veíamos que los cines exhibían películas extranjeras, prácticamente nada de cine argentino, la televisión era inaccesible y más en la región, porque hay que pensar que nosotros estamos no en una capital como Buenos Aires donde se concentra la producción audiovisual, sino en una región del interior del país; por eso, la década del noventa enarboló ideológicamente algo así como el concepto de la desaparición de las ideologías y la desaparición de las luchas de clase, lo cual dejaba sin argumento también a mucha gente que seguía pensando que la colonización cultural era un fenómeno

que seguía vigente y seguía cada día más profundo; ahora, pasados treinta años de democracia, en las regiones de Argentina hay un movimiento muy importante de producción audiovisual.

Lo anterior no quiere decir que las pantallas se hayan descolonizado, es decir, la red de cines argentinos sigue pasando exclusivamente películas de Hollywood, pero las películas argentinas, si no fuera por el impulso del Estado, prácticamente no se exhibirían, con excepción de muy poquitas; de estas 150 que mencioné, por año se estrenan muchas, pero se estrenan en los circuitos donde el Estado prácticamente obliga a los exhibidores a exhibirlas o se exhiben en las salas del Estado. Son muy poquitas, tal vez cinco, las películas que logran tener éxito, a pesar de que aumenta lentamente la asistencia del público y también aumenta la asistencia a las películas argentinas, pero las salas de cine de Argentina están totalmente copadas por la industria de Hollywood.

Por su parte, la televisión argentina en los últimos años se está recuperando a raíz de la Ley de Servicio de Comunicación Audiovisual³, que está fomentando mucho la producción de contenidos audiovisuales para todo el país (no solamente en Buenos Aires). Es una ley que promueve la producción regional hecha por productores, actores y técnicos radicados en las regiones. Pero, así y todo, para tener una idea, en Rosario, la

segunda ciudad productora de medios audiovisuales del país, la producción local de televisión no la vemos en televisión, la vemos en los cines oficiales o en las salas INCAA, que son salas subsidiadas por el Estado; es decir, los canales privados nuestros de televisión no son accesibles para la producción audiovisual. Por eso, para nosotros la descolonización de las pantallas, después de treinta o cuarenta años, sigue siendo una consigna válida porque estamos peleando por lo mismo.

P: ¿Cuál es su opinión acerca de los grupos militantes que surgieron a finales de los noventa como Contraimagen, Adoquín, Boedo Films, entre otros, respecto a ese trabajo de cine social que se venía dando en Argentina?

RB: Yo creo que esos grupos han renovado el cine social argentino; cuando nosotros nos formamos en la universidad, aprendimos a ver el cine social de las décadas del cincuenta y del sesenta, nuestros modelos fueron desde Prelorán hasta el Grupo Cine Liberación, pasando por el Cine la Base y muchos otros, muchos independientes que no estaban en ningún grupo. Nosotros siempre nos sensibilizamos con todo ese cine social, pero pasaron muchos años y empezó a darse otro movimiento que renovó totalmente el cine social; esos grupos de realizadores tuvieron que hacer un doble esfuerzo, porque muchas de las formas de expresar (por ejemplo, la visión de la realidad social que tenían los cineastas de las décadas del cincuenta y del sesenta) las asumió la televisión. La televisión les sacó tema, estética, parte de ese relato... entonces, para hacer un documental más interesante, estos nuevos documentalistas tuvieron que recurrir a innovadoras formas de narración. No son un remedo del documental social de la década del cincuenta y del sesenta, entonces, sino que son un nuevo documental social. Yo creo que, en ese sentido, han adelantado mucho,

³ La Ley de Servicios Audiovisuales se aprobó en octubre de 2009. Esta ley se propone ser más abarcadora que la ley vigente desde el gobierno militar (Ley 22285), al reconocer las modificaciones del ecosistema mediático a partir del desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación e información. Por otro lado, incorpora tácitamente al ciudadano al señalar de manera explícita los fines de abaratamiento, democratización y universalización, y reacciona a las características actuales del mercado audiovisual en Argentina, entre las que se destaca la concentración de medios en manos de unos pocos grupos multimedia (Repoll, 2010).

están tratando temáticas no tan universales, sino más locales, contemporáneas, pequeños asuntos tratados a fondo, están haciendo revisión de la historia, desmantelando historias oficiales caducas que ya la gente no cree, construyendo nuevas historias oficiales, diversas historias, y dando heterogéneas miradas sobre un mismo asunto, cuando nosotros estábamos siempre acostumbrados a que las miradas eran dos: la oficial y la otra. O sea, hoy hay más miradas y estos grupos han contribuido mucho a eso.

P: ¿Sigue habiendo ese espíritu militante en los jóvenes cineastas argentinos contemporáneos con ese compromiso político de transformación social?

RB: No en la forma del setenta, nada que ver. Sí hay muchos jóvenes cineastas comprometidos con la red social y que tienen un gran interés en la temática propia, en la temática local, que entendieron la importancia de hablar de su propio mundo, de tomar temáticas locales, propias, con la idea de llegar al mundo a partir de lo particular, eso sí es una idea importante, pero también muchos de los estudiantes de cine o jóvenes cineastas tienen como modelo el cine extranjero, sueñan con Hollywood, con Europa, pero eso es un producto de la colonización cultural.

Nosotros estamos incorporando en las escuelas de cine a jóvenes que no ven cine argentino, no ven televisión argentina (o si ven televisión argentina ven la televisión chatarra). Entonces, todo es un trabajo muy largo, lleva mucho tiempo, nosotros decimos que la colonización de nuestras pantallas lleva casi setenta años y desandar ese camino y lograr que a la gente realmente le guste lo nuestro es difícil. No se trata de obligar a nadie a que vea la producción nacional (el Estado puede dar facilidades, puede hacerlo más accesible, obligar a

los exhibidores a la cuota de pantalla); hacer que te guste algo es imposible, o sea, nadie puede obligarte a que te guste algo, entonces, ¿cuál es la tarea? La tarea es desandar esos sesenta o setenta años de colonización y por eso nosotros llamamos "descolonización" a esta tarea de ir haciendo productos audiovisuales que a la gente le guste. Se trata no de desmantelar, pero sí reconstruir a partir de nuevas propuestas, porque a la gente no le va a gustar un cambio drástico, de golpe. Hoy nosotros nos conformamos a veces con que la gente diga "esa película no parece rosarina, esa película no parece argentina". Que el espectador esté diciendo "no parece" porque se asemeja a lo otro (lo extranjero), ¿eso es un éxito o es un fracaso?

Es un poco las dos cosas: un éxito porque ese espectador, al decir que se parece a lo extranjero, está queriendo decir que la película es buena, pero si se parece al modelo de Hollywood yo pongo en duda que sea buena (si para que al espectador le guste una producción nacional hay que copiar ese modelo de Hollywood, que la gente se mate y que las armas estén en el centro de la trama, y que todo sea salidas individuales y el egoísmo, y la violencia... esa no es la salida, si tenemos que imitar ese modelo para que a la gente le guste, no es la salida).

Con esto quiero decir que el asunto es muy complejo. Estamos hablando de hacer que a la gente le guste la temática propia, las historias nuestras, la forma en que las contamos... y muchas veces estas metodologías son distintas. Si hoy nosotros queremos hacer películas sin violencia (¡y qué difícil es hacer películas sin violencia, porque la gente está muy acostumbrada a la violencia!), tendremos que encontrar las formas de contarlas, formas divertidas, formas apasionantes y formas que sensibilicen a la gente, y que la haga reír y llorar, pero ese es el camino, por eso es mucho más complejo.

Figuras 13 y 14. La tierra quema (1964) y Los traidores (1973) de Raymundo Gleyzer muestran dos de las principales problemáticas de América Latina: la pobreza y la corrupción

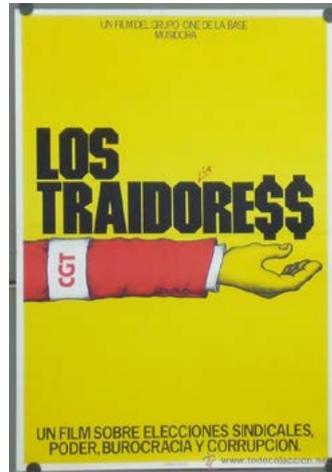
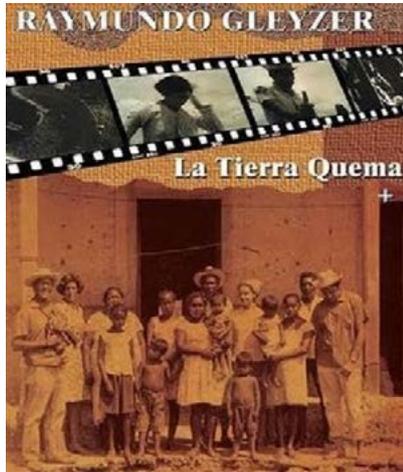


Figura 15. La crisis económica de 2001 (El corralito) avivó los cacerolazos y las marchas en diversas ciudades de la Argentina



Fuente: Dominio público.

“Em havendo olhos maus, não há obras boas”.
Padre António Vieira

Referencias bibliográficas

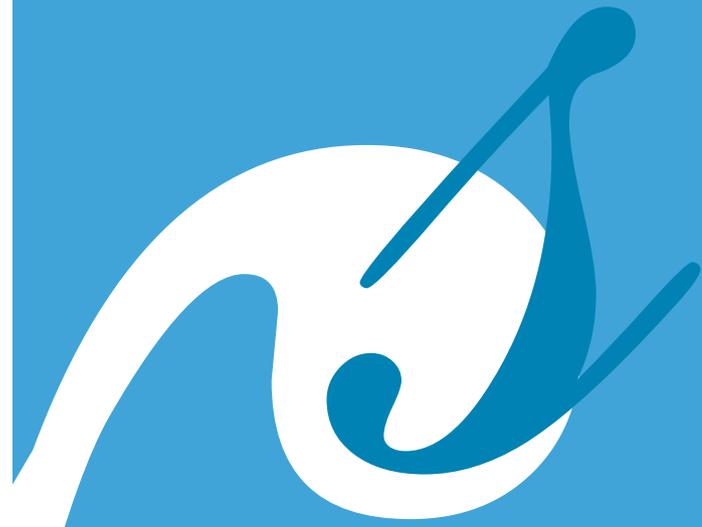
- Alianza para el Progreso (1961). *Documentos oficiales emanados de la Reunión Extraordinaria del Consejo Interamericano Económico y Social al Nivel Ministerial, celebrada en Punta del Este, Uruguay (1961)*. Recuperado de <http://catalogosuba.sisbi.uba.ar/vufind/Record/KOHA-FCE-UBA:153907>.
- Borello, J. A. y González, L. R. (2013). Industrias culturales, innovación y formas de organización en un país semi-industrializado: el caso de la producción audiovisual en la Argentina. En: *Primer Congreso de LALICS*. Recuperado de http://www.redesist.ie.ufrj.br/lalics/papers/84_Industrias_culturales_innovacion_y_formas_de_organizacion_en_un_pais_semi_industrializado_El_caso_de_la_produccion_audiovisual_en_la_Argentina.pdf.
- Bourgeois, R. (1994). Escuela de asesinos. CEME, Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile. Recuperado de http://www.archivochile.com/Imperialismo/escu_ameri/USescamerica0006.pdf.
- Brennan, J. P. y Gordillo, M. B. (1994). Protesta obrera, rebelión popular, insurrección urbana en la Argentina: el Cordobazo. *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, 4, pp. 51-74. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/14305/14375>.
- Busto, X.; Cadus, M. y Cossalter, J. (2011). La multiplicidad de estrategias de producción en el *film Operación masacre* y una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción. *Revista Afuera*, 10, pp. 1-10. Recuperado de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37597959/om_afuera_corregido.pdf?AWSAccessKeyId=

- AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1533861498&Signature=WDeWYQLyiHIWMqgP3yroQ5YEhc0%3D&response-content-
- Campo, J. (2011). El Actor Militar y el Cine Documental Argentino (60-80). Antagonismo y Radicalidad. *Culturas*, 1(5), pp. 61-67.
- ____ (2012). Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios: El cine documental del exilio argentino. En: *Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el Siglo xx*. Recuperado de <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/CAMPO.pdf>.
- Cámpora, H. J. (prod.) (25 de mayo de 1973). *Retorna el peronismo al poder*. [Audio en podcast]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30530>.
- Carnovale, V. (2010). La guerra revolucionaria del prt-erp. *Revista Sociohistórica*, 27, pp. 41-75. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062010000100002.
- Cartoccio, E. A. (2007). Realismo y representación de los sectores populares en el cine de la "generación del 60". El caso de *Los Inundados*. *Papeles del ceic. International Journal on Collective Identity Research*, 2(31), pp. 1-36. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12207/11129>.
- Dos Santos, T. (2000). *La teoría de la dependencia. Balance y perspectivas*. Madrid: Plaza y Janés.
- Drake, P. (2003). El movimiento obrero en Chile: de la Unidad Popular a la Concertación. *Revista de Ciencia Política*, 23(2), pp. 148-158. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-090X2003000200007.
- Escobar, J. P. (2011). El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17, pp. 19-34. Recuperado de http://www.rchav.cl/img17/imprimir/silva_imp.pdf.
- Fanon, F. (1979). *Antillanos y africanos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, A. (2010). El sindicalismo argentino frente al Bicentenario: una reseña histórica. *Revista de Trabajo*, 6(8), pp. 83-104. Recuperado de http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/17835/CONICET_Digital_Nro.20112.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Flax, R. (2014). Condensación de significados en torno al nombre La Cámpora. En: *6º Congreso Internacional de Letras. Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de http://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=40834&congresos=yes&detalles=yes&congr_id=7078741.
- Galán, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Revista de Comunicación*, 1(10), pp. 1091-1102. Recuperado de http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo_los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf.
- Gálvez, M. O. y Morán, A. M. (2016). Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina. *Secuencias: revista de historia del cine*, 18, pp. 33-48. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3895/27020_18.3.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Getino, O. (1984). *Algunas observaciones sobre el concepto del "Tercer Cine"*. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM. Recuperado de http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/TERCERCINE.pdf.
- Gillespie, R. (1987). *Soldados de Perón: los montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grenat, S. (2009). Armas y revolución en Argentina. Un comentario al texto de Bonavena y Nievas. *Razón y Revolución*, 19, pp. 181-197. Recuperado de: <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/85>.
- Grimson, A. (2004). La experiencia argentina y sus fantasmas. En: Grimson, A. (comp.) *La cultura en las crisis latinoamericanas* (pp. 177-193). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/grim_crisis/10La%20experiencia.pdf.
- Grupo de Cine Liberación (1970). *A los integrantes de Realizadores de Mayo. Buenos Aires, 15 de noviembre de 1970*. Recuperado de <http://>

- www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/7.-A-los-integrantes-de-Realizadores-de-Mayo.pdf.
- Guarini, C. (2006). Reflexiones para una historia del documental en Argentina. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 1, pp. 92-98. Recuperado de http://doc.ubi.pt/01/artigo_carmen_guarini_argentina.pdf.
- Guevara, E. (2009). Sentimiento y proyecto del mismo lado. Un abordaje a *Operación masacre* de Jorge Cedrón y *Los traidores* de Raymundo Gleyzer. *Revista Afuera*, 4(7), pp. 1-8. Recuperado de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31513238/Sentimiento_y_proyecto_del_mismo_lado_un_abordaje.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1533861898&Signature=HDGzU3KnfC%2FC3%2F3PqhK6O6vyE7s%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DSentimiento_y_proyecto_del_mismo_lado_un.pdf.
- Guindi, B. (2010). Diálogos en torno del film *NOW*, de Santiago Álvarez. Apuntes sobre la representación fílmica. En: *4tas. Jornadas de Sociología de la unlp Universidad Nacional de La Plata*. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-027/705.pdf>.
- Iglesias, E. (2012). Transformaciones de las identidades políticas: Origen y mutación de la Corriente Clasista y Combativa en la ciudad de Rosario (2000-2010). *Trabajo y sociedad*, 19, pp. 149-166. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3873/387334691009.pdf>.
- Kohan, A. (2012). Literatura y Cine, distancia y cercanía: Hugo del Carril, Juan José Manauta. En: *8º Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29969/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Lainez, M. M. (1969). *De milagros y de melancolías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Logiódice, M. J. y Di Filippo, M. (2015). De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 22(11), pp. 1-13. Recuperado de <http://www.telondefono.org/numero22/articulo/572/de-la-militancia-a-la-institucionalizacion-la-experiencia-de-arteon-en-los-70.html>.
- Lusnich, A. L. (2010). La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo. En: *6º Congreso del CEISAL. Independencias-Dependencias-Interdependencias*. Recuperado de http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/cyp_Lusnich.pdf.
- Martín, L. (2009). Memorias de la transición: la sociedad argentina ante sí misma, 1983-1985. *Política y cultura*, 31, pp. 9-26. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100002.
- Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. *Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 123-137. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/35158490.pdf>.
- Mestman, M. y Peña, F. M. (2002). Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política. *Film Historia*, 12(3). Recuperado de <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazo.htm>.
- Palomino, H. (2005). Los sindicatos y los movimientos sociales emergentes del colapso neoliberal en Argentina. Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina. En: De la Garza Toledo, E. (comp.), *Colección de Grupos de Trabajo de clacso* (pp. 19-52). Buenos Aires. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/sindi/palomino.pdf>.
- Pons, E. (2005). El Onganiato cordobés: de Martínez Zuviría a Ferrer Deheza (1966-1967). *Documento de Trabajo*, 8, pp. 1-20. Recuperado de <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/cean8.pdf>.
- Portantiero, J. C. (1977). Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973. *Revista mexicana de sociología*, 39(2), pp. 531-565. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/3539776?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Pronk, J. (1978). Algunas observaciones sobre las relaciones entre el Nuevo Orden Internacional de la Información y el Nuevo Orden Económico Internacional. *Documento preparado para la Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación*, unesco, pp. 13-14.

- Repoll, J. (2010). Política y medios de comunicación en Argentina: Kirchner, Clarín y la Ley. *Andamios*, 7(14), pp. 35-67. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v7n14/v7n14a3.pdf>.
- Retamozzo, M. (2011). Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina. *Polis*, 28, pp. 1-28. Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/1249>.
- Revello, C. (2003). En memoria de Mario Roberto Santucho. ceme, *Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile*. Recuperado de http://www.archivochile.com/America_latina/JCR/PR_T_A/doc_sobre_santucho/santuchosobre0004.pdf.
- Rodríguez, P. (2006). Estrategias de lo traumático y la "memoria airada" en un muro de silencio. *Signo y pensamiento*, 48, pp. 171-183.
- Rodríguez, M. y Vázquez, C. (2012). Narrar los bombardeos del 55 hoy: arte, política y derechos humanos en Argentina. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 23(2), pp. 175-195. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/5535>.
- Rubinelli, M. L. (2002). La interculturalidad: reflexiones actuales acerca de un tema presente en cuatro pensadores latinoamericanos: José Martí, Raúl Scalabrini Ortiz, Rodolfo Kusch y Arturo A. Roig. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Jujuy*, 15, pp. 265-277. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042000000200025.
- Tal, T. (2002). Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: "Los traidores y Los hijos de fierro". *Film historia Online*, 12(3). Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12458>.
- ____ (2014). Del cine-guerrilla a lo "grotético": La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos *films* de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 9(1). Recuperado de <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1093/1125>.
- Taquini, G. (2008). Tiempos del video argentino. *Historia crítica del video argentino*, pp. 34-43. Recuperado de <http://gracielataquini.info/pdfs/tiempos.pdf>.
- Varela, M. (2005). Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura. *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*, pp. 1-9. Recuperado de https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32365780/02_varela_es.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1533859739&Signature=Xln0X3IAjQ1yXF2U8wNbzp0AQmU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D02_varela_es.pdf.
- Verardi, M. (2009). *Pizza, Birra, Faso*: la ciudad y el margen. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 9, pp. 1-8. Recuperado de http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones_009_pizzabirrafasopdf.

 Universidad Pontificia Bolivariana	SU OPINIÓN	
<p>Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos. Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.</p>		



Este es el segundo texto que surge de la experiencia desarrollada durante el proyecto *El papel crítico del cine documental en la Argentina. Del Cine Liberación y sus planteamientos ideológicos al Movimiento de Documentalistas y sus postulados crítico-sociales y económicos*, ganador de la Residencia artística Colombia-Argentina, de la Convocatoria Nacional de estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia. Su esencia fundamental, desde entrevistas con docentes e investigadores argentinos, es el acercamiento al desarrollo del documental social de tipo político, a partir de profundas reflexiones académicas de los entrevistados. El texto exhibe, desde marcos coyunturales exactos, cómo fue el desarrollo de las obras documentales en momentos históricos específicos en la Argentina, desde mediados del siglo XX hasta la primera década del presente siglo. Se exponen, asimismo, aquellos elementos estéticos, ideológicos, temáticos y narrativos que enmarcaron el denominado cine social militante argentino, para permitirle a los lectores, desde un estilo sencillo y sin pretensiones, dilucidar explícitos e interesantes escenarios del cine documental contemporáneo.

Esta obra se publicó en archivo digital en el mes de mayo de 2020.

