



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El cine militante y sus variaciones en el tiempo

Autores (en el caso de tesis y directores):

Javier Campo

María Graciela Rodríguez, tutora

Christian Dodaro, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2007

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.

Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)

La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesis de Grado

El cine militante y sus variaciones
en el tiempo

Javier Campo
DNI: 28.641.182

Tutora: María Graciela Rodríguez
Co-Tutor: Christian Dodaro

mayo de 2007

Campo, Javier

El cine militante y sus variaciones en el tiempo. - 1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación. , 2011.
Internet.

ISBN 978-950-29-1270-7

1. Medios de Comunicación. 2. Militancia Política. 3. Cinematografía Argentina. 4. Tesis. I. Título
CDD 302.234

Fecha de catalogación: 29/04/2011

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Campo, Javier (2011) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes.

Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

Introducción.....	4
Documentar.....	9
El neorrealismo y el compromiso con la realidad.....	11
Hacia la militancia: uso del documental.....	14
El Compromiso.....	18
Tercer cine.....	21
Los caminos confluyen en el “sistema total”.....	24
“Nosotros revolucionaremos las formas”.....	26
En búsqueda de la competencia comunicativa.....	29
Festivales: encuentro, politización y compromiso.....	32
El paso “necesario”.....	34
Cine militante.....	37
Perón, gestión, censura y efectividad.....	39
Exilio o muerte.....	45
El quiebre en la vinculación orgánica.....	46
“Lapsus”: Los tibios 80’.....	50
Recuperación de la militancia.....	56
Resurgimiento.....	57
2001: motorización de la militancia.....	67
Festivales: encuentro, politización y compromiso (2º parte).....	69
Colectivos.....	73
En búsqueda de la competencia comunicativa (2º parte).....	77

Balance.....	82
1. Tecnológico.....	83
2. Organicidad partidaria.....	84
3. Concepción de la obra.....	87
4. Realización.....	90
Final abierto: resistencia de una tradición.....	92
Bibliografía.....	93
Otras fuentes.....	102
Documentos.....	102
Disertaciones.....	104
Entrevistas.....	105
Filmografía.....	105

Introducción

Las formas de producir filmes de intervención política están directamente relacionadas con la sociedad en la cual los realizadores producen, ya sea para criticarla, transformarla o destruirla. Refiriéndonos específicamente al caso argentino, algunos realizadores contemporáneos dicen rescatar enseñanzas de las experiencias de los 60'/70'. ¿Hay una tradición de cine militante y las sucesivas generaciones de artistas recuperan las experiencias anteriores como una forma de capitalización para la producción propia? En la investigación que dio origen a este trabajo se exploró el cine comprometido desde los 50' para enfocar los caminos que ha tomado posteriormente el cine militante.

Resultó interesante poner el foco en el cine de intervención política porque, se puede decir que, históricamente su particularidad fue contradecir ciertas teorías que consideraron al cine únicamente como mercancía (Abruzzese, 1978: 246). Desde los 60' el cine comprometido no se asentó en razones comerciales o meramente contemplativas porque negó, en la práctica, dos máximas de la sociedad de consumo: la necesidad de interpelar a los sujetos como espectadores/consumidores y, desde los 90', el decreto que dice que las luchas, la justicia y la historia han sido disueltas (Eagleton, 1998).

El corpus comprende las experiencias, los discursos y algunos filmes de los grupos que desde los 90' realizan un trabajo constante (Boedo Films, Alavío, Wayruro, Cine Insurgente, Contraimagen, Movimiento de Documentalistas, Adoquín Video) y de otros conformados más recientemente (Ojo Obrero, 1º de mayo, Mascaró; y los colectivos Argentina Arde, ADOC, Kino Nuestra Lucha, DOCA).

Además, se ha explorado al cine comprometido y militante de los 60' y 70', el cual funciona, aparentemente, como referente para estos grupos. Por ello este trabajo se remonta desde mediados del siglo XX hasta el presente para tratar de echar luz sobre el cine militante y sus variaciones.

La hipótesis que movilizó a esta investigación es que el cine militante constituye una tradición en el cine argentino¹ que, con variaciones, ha producido filmes en distintas etapas históricas desde su gestación en los 60'. El desafío es, entonces, explorar las distintas experiencias para establecer las variaciones y semejanzas que puedan sostener, o no, una "tradición" en el cine militante.

El concepto de tradición fue entendido aquí como una "fuerza activamente configurativa", como Raymond Williams lo comprende (1980: 137). Porque, "dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos" (Williams, 1980: 138). Pero el presente trabajo, si bien entiende a la tradición como "selectiva", a la manera de Williams, se despega de la definición que da el sociólogo británico. Debido a que se tuvo en mente una "tradición" ciertamente particular, no esgrimida por un poder "hegemónico" para "ratificar" el orden presente (Williams, 1980: 138), sino por grupos artísticos (contrahegemónicos) para modificarlo².

Por ello esta investigación está asentada en la explicación que da Arnold Hauser de "tradición": como un producto de condiciones históricas que experimenta reinterpretaciones de su sentido originario, así "la tradición –según Hauser- no es

¹ Las producciones en video serán consideradas como "cine" no porque resulten indistintas, sino a los efectos prácticos de la denominación de "cine militante" en lo que sigue. De esta forma mantendremos el concepto elaborado en los 60' como un continente que pueda albergar distintas formas de producción y dispositivos, según el espacio temporal, para la intervención política.

² Siguiendo a Williams, el concepto correcto para definir nuestra hipótesis debería ser el de "formación" por su definición contrahegemónica, en lugar de "tradición".

sólo jerarquía y continuidad sino transformación de la función artística” (Sarlo y Altamirano, 1980: 142). De manera que aquí se ha utilizado la noción de “tradición” - como lo hace Hauser, a diferencia de Williams- sin ligar su definición a su funcionalidad (hegemónica o contrahegemónica), porque la supuesta “tradición del cine militante” no funcionaría ratificando el orden presente.

La exploración se hizo utilizando las fuentes más variadas y abarcativas al alcance: artículos y ensayos, filmes, entrevistas personales, desgrabaciones de cursos y disertaciones, catálogos de festivales y documentos de los grupos de cine. Contando con el beneficio de que los propios realizadores suelen escribir sus opiniones y comentar sus experiencias, pero también con la desventaja de que no hay suficientes trabajos que analicen en profundidad y de forma completa el fenómeno del resurgimiento del cine de intervención política desde los 90’, resultó necesario tener en cuenta diversas fuentes además de las de rigor (obras escritas y filmes).

La primera parte de la historia del cine de intervención política (aquel que toma una responsabilidad ética y un compromiso social que concibe a la obra más allá de la realización del film para “actuar” políticamente³) se divide en tres etapas condensadas cronológicamente, aunque no estancadas:

- la documentación del cine realista latinoamericano de fines de los 50’ (notablemente influenciado por el neorrealismo italiano –Schuman, 1987-) y la recopilación de testimonios como herramienta de crítica política precursora;
- el compromiso político que adoptan los realizadores, en cuanto

³ Más adelante nos detendremos en esta conceptualización bajo la definición de cine militante.

documentalistas ya específicamente, con “el pueblo” latinoamericano desde la producción de películas en pos de la “descolonización / liberación”, sus reflexiones en cuanto a la búsqueda revolución de los lenguajes cinematográficos (Solanas, 2006a; Sanjinés y Ukamau, 1980) y los acuerdos de voluntades continentales tejidos en los diversos festivales a fines de los 60’ (Mestman, 1995, 1997);

- y, en tercer lugar, el cine militante como “cine-acto” (Solanas y Getino, 1973), la participación política de varios realizadores en organizaciones político-populares (Peña y Vallina, 2000) y sus diferencias en cuanto a las relaciones de poder establecidas con el Estado (Peña 2003; Tal, 2005).

Mientras los dos primeros puntos se refirieron a experiencias latinoamericanas en general, en el tercero sólo fue desarrollado el caso argentino, haciendo hincapié en sus dos grupos de cine militante más importantes: Cine Liberación y Cine de la Base. Esta primera mitad del trabajo se completa con un apartado sobre el exilio obligado de los realizadores militantes (Guarini, 2003; Tal, 2003; Peña, 2003).

Luego se hizo un repaso de lo que se considera una etapa ciega a las experiencias del cine militante: el documental en la década del 80. Los testimonios de los propios realizadores sirven como fuente para su reconstrucción: Guarini (1995); Céspedes y otros (2002) y Echeverría (2005). A través de las experiencias del cine documental surgidas en los 90’ (Remedi, 2003a y 2005; Pierucci, 2005; Mirra, 2005; Ogando, 2004; Krichmar, 2004)⁴ y revalorizadas luego del 2001, se

⁴ Para describir estos procesos también fueron consultadas las tesis de licenciatura por la carrera de

intentó ver si, aunque fuera otra sociedad, las prácticas político-audiovisuales de los '60/'70 fueron rescatadas por los grupos de realizadores, y de ser así de qué modos. Por último, se señalan los elementos comunes y las diferencias a favor de una futura historización del cine militante.

Documentar

"Hay un cine que registra (entendiendo siempre que el registro puro, analizado científicamente no existe), otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, y hay otro cine que finalmente actúa. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar y, más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir."

Mario Handler (en Capriles, 1968)

A fines de los 50' y principios de la década del 60 documentar era "mostrar la realidad tal cual es". La situación política de Centro y Sudamérica estaba candente: en muchos países se instalaron dictaduras después de algunos gobiernos "populistas", las industrias de mano de obra pesada estaban quebrando, el bienestar de los años del "esplendor del proletariado" estaba en picada y la Revolución Cubana era un ejemplo de que la liberación del Imperio (norteamericano) y el gobierno socialista eran posibles. En ese período las sociedades comenzaron a organizarse, muchas veces al margen de la injerencia de los partidos políticos tradicionales, y un cine se encargó de documentar la miseria como consecuencia de la política elitista/militarista y como efecto movilizador para la inclusión política de los reclamos de las masas.

Fernando Birri en Argentina y Nelson Pereira dos Santos en Brasil fueron los más destacados representantes del cine realista de "documento social", que

Mariano Zarowsky (2003), Gabriela Bustos (2004) y Maximiliano de la Puente / Pablo Russo (2004).

incursionaba en compromisos políticos con el pueblo⁵ (con las precursoras *Tire dié*⁶ -1956/58- y *Río 40 grados*⁷ -1955- respectivamente). El realismo en el cine documental latinoamericano fue una primera etapa, realismo que mostraba la “realidad” de los desamparados, subordinados del sistema de exclusión y pobreza para las mayorías. “La propuesta –como film y como manifiesto- está vertebrada por la definición del cine como una herramienta para la transformación social. Exponer el problema –la marginación, la pobreza, el abandono- de modo tal de comprometer al espectador a buscar una solución” (Kohen, 2005a: 112). Héctor Kohen se refiere exclusivamente a *Tire dié*, pero esa carta de intenciones puede ser ampliada para caracterizar a un cine naciente que debió sus primeros pasos a la responsabilidad frente a la realidad (y sus formas de representarla o documentarla) que el neorrealismo, por más que se dedicara a la ficción, supo introducir en el cine alumbrando una ética más que una estética (elección fundamental para el cine documental comprometido que sucedería al testimonial).

⁵ Se prefiere ubicar los comienzos del sentir militante en el cine Latinoamericano en estas películas y no, como lo hacen Getino y Velleggia (2002), en el filme *Historias de la Revolución* (1960) del cubano Tomás Gutiérrez Alea. En primer lugar porque se puede encontrar en las películas de Birri y Pereira dos Santos muchos elementos utilizados posteriormente por el cine militante, como los testimonios organizados en función del interés del realizador (interés que va de la mano de los anhelos del entrevistado, no objetivo, sino subjetivo aunque no caprichoso) y, en segundo lugar, porque *Tire dié* y *Río 40 grados* tuvieron más difusión e influencia en la conformación posterior de un cine-acto, en el caso argentino, y del Cinema Novo, en el caso brasileño. La película de Gutiérrez Alea rescata las características ya presentes en estos dos filmes anteriores. Para ampliar sobre la fundamentación de esta postura puede consultarse Stam (2000: 291).

⁶ Agustín Mahieu se encargó de aclarar por qué puede ser considerada *Tire dié* como precursora de una tradición testimonial o documental comprometida: “Entre otras cosas, porque parte de una experiencia auténtica, real; luego porque investiga y demuestra las causas de la pauperización infantil en un medio de miseria y atraso. Por último, porque su estructura narrativa alcanza una notable fuerza expresiva, que excede los límites del documento neutro para convertirse en una impresionante vivencia” (Mahieu, 1974: 85).

⁷ *Río 40 grados* fue censurada por el gobierno militar brasileño, medida que “desató una amplia campaña popular de protesta, que canalizó la resistencia contra la entrega del poder legal al binomio Kubitchek-Goulart recientemente elegido. Por primera vez el cine nacional se convertía en vehículo de una actitud política y una ola de protesta real” (Tal, 2003: 5).

El neorrealismo y el compromiso con la realidad

“El neorrealismo ¿no es más un humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese mismo estilo, no se define esencialmente por un ‘desaparecer’ ante la realidad?” (Bazin, 1990: 88). A las preguntas capciosas, aunque llenas de admiración, de André Bazin, el neorrealismo parece responderle que él es el único que “salva un humanismo revolucionario” (Bazin, 1990: 292). Esa actitud de los realizadores italianos de posguerra guardó una postura potencialmente contrahegemónica: la simple representación de la realidad tal cual es.

La “desaparición”, aludida por Bazin, consiste en eliminar todos los artificios del cine producido hasta ese momento, para recrear historias populares o situaciones sociales. Los grandes escenarios fueron cambiados por los recintos donde ocurren cotidianamente las historias y los últimos implementos técnicos fueron sustituidos por el sol, el viento, el mar o la lluvia. El interés no estaba puesto en la eliminación del cine como tal, sino en “proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad” (Bazin, 1990: 97), por ello es que, para el crítico francés, “las películas italianas presentan un valor documental excepcional” (Bazin, 1990: 291).

El neorrealismo italiano fue la mayor influencia sobre los cineastas latinoamericanos que pretendían “documentar” la realidad a mediados de los 50’ (aunque fuera haciendo películas de ficción), estableciendo numerosos puntos de contacto con Roma. La celebre frase del director italiano Alberto Lattuada, que hacía referencia a las condiciones de posibilidad del neorrealismo, podía aplicarse a la realidad de América Latina: “¿Estamos harapientos? Mostremos a todos nuestros harapos. ¿Estamos vencidos? Veamos nuestro desastre” (Paladino, 2001: 56). El

neorrealismo fue conformado por una serie de películas rodadas luego de la segunda guerra mundial como *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Alemania año cero* (1948) de Roberto Rosellini, *Lustrabotas* (1946) y *Ladrones de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, *La tierra tiembla* (1948) de Luchino Visconti o *El bandido* (1946) de Alberto Lattuada, entre otras.

Este movimiento cinematográfico tendría una concepción política común: “Reflejar, lo más fidedignamente posible, la realidad circundante e incentivar una toma de conciencia social” (Paladino, 2001: 56). Si bien el neorrealismo se dio en la Italia devastada de la posguerra, los jóvenes realizadores latinoamericanos pasaron en limpio que podían hacer películas de bajo costo, masivas y políticamente serias en sus países de origen.

Birri estudió en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma⁸ y es notoria la influencia del neorrealismo en sus primeros trabajos: filmación en espacios abiertos, uso de luz natural, escenografía real y utilización de actores aficionados. Al mismo tiempo trabajó como ayudante de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini en algunas de sus películas (como *Il tetto* de 1954)⁹. Pereira dos Santos (quien hiciera sus primeras experiencias en la misma escuela) explicaba, categóricamente, la importancia del neorrealismo: “Sin el neorrealismo no hubiéramos comenzado. La gran lección del neorrealismo fue la de producir filmes sin tener que contar con todo el aparato material y económico de la gran industria. O sea, hacer cine sin estudio

⁸ Fernando Birri aclarará, varios años después, que la influencia neorrealista en su cine y el de sus contemporáneos compañeros del *Centro Sperimentale* no se debió tanto a las enseñanzas recibidas en la escuela sino a su contacto con los realizadores italianos. “Por lo tanto –según Birri–, mi cine y el de algunos de mis compañeros latinoamericanos, estuvo más influenciado por el ambiente que se respiraba en Roma, que del que había dentro de las aulas” (en Flores Velasco, 2005).

⁹ Siguiendo las enseñanzas de estos últimos Birri justificaría, luego de la finalización de *Tire dié*, que “las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire dié* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzosos por las circunstancias, las cuales al obligar a una acción y a una

con una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza, volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas” (en Paladino, 2001: 74).

Entre los seguidores de los postulados del neorrealismo se debe mencionar también a otros ex alumnos del Centro Experimental romano: los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes, luego de la Revolución, tomaron el timón de la industria cinematográfica en su país. Anteriormente ya habían realizado juntos el corto *El mégano* (1955), donde combinaron experimentación formal con documentación social de la realidad de los trabajadores del carbón en Cuba. Tan estrecha fue la relación de estos directores con sus maestros italianos que Cesare Zavattini participó en la realización del guión de *Historias de la revolución* (1960), de Gutiérrez Alea, y de *Cuba baila* (1960), de García Espinosa. De esta forma, el neorrealismo actuó orientando esos filmes desde adentro (Schuman, 1987:160)¹⁰.

De todas formas, el neorrealismo constituiría varios peldaños de la escalera que marcaría algunas pautas y asentaría algunas bases de realización audiovisual, pero no podría ser totalmente adaptado a la realidad latinoamericana, ni sería provechoso copiar su historia tan sólo para reproducirla de este lado del océano¹¹. “Un problema central –escribe Schuman– de los primeros años fue la falta de una tradición cinematográfica. El neorrealismo italiano servía como pauta de orientación,

opción han hecho que se prefiriera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido” (en España, 2005: 125).

¹⁰ Se podría seguir enumerando realizadores latinoamericanos que fueron fuertemente influidos por el neorrealismo, ya que tuvo “un impacto sensible en las primeras experiencias renovadoras” (Paranaguá, 1996: 289). Para ampliar, sobre las influencias y los influenciados por el neorrealismo, ver el citado texto de Paranaguá (1996) y de Stam (2000)

¹¹ Con respecto al “uso” del neorrealismo Birri decía: “No se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina, pero sí de hacer entender –y sobre todo de hacer sentir– hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes no puede dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos” (en España, 2005: 124).

más como una estación de paso que como una base permanente, y ello implicaba la cuestión de lo que tendría que venir después” (1987: 161). En efecto, lo que debía venir después ya corría por cuenta de los realizadores que marcarían un camino adentrándose firmemente en el terreno del documental.

Hacia la militancia: uso del documental

“Sólo en el contexto de radicalización política, y de cambio de mentalidades, el folclore momificado por el viejo positivismo pudo transformarse en testimonio social y expresión artística” (Paranaguá, 1996: 304). De las cenizas de esas momias surgieron los primeros esbozos de intervención política en el cine: los noticieros documentales constituyeron la base sobre la que se hicieron las primeras experiencias de un cine revolucionario¹². El *Noticiero Latinoamericano* del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) comenzó a filmarse en 1960 bajo la dirección de Santiago Álvarez, un cubano que no tenía experiencia previa en la realización cinematográfica aunque sí en el periodismo.

El registro documental les permitiría, a los realizadores cubanos de principios de los '60, acercarse a la realidad con un lente comprometido y muy ligado a los sectores populares (García Espinosa, 2003: 464). El compromiso en la realización cinematográfica se inscribió en la línea que abriera Dziga Vertov, y su Cine-Ojo, ya que las películas “documentales aspiran a abrir nuevas vías revolucionarias en esa historia del desarrollo del cine que no se propone juego alguno” (Vertov en Ramonet,

¹² Debemos mencionar otra escuela que estuvo presente en las experiencias de formación de algunos directores argentinos: la publicidad. Fernando Solanas hizo sus primeros trabajos, e incluso *La hora de los hornos*, mientras trabajaba en una agencia de publicidad. Esta base se hace explícitamente presente en diversos pasajes de su obra cumbre y las de otros directores, como Eliseo Subiela o

2000). Los trucos que tanto deslumbraron a los primeros experimentadores del lente, debían dejarse de lado cuando se tratara de construir un cine comprometido por el cambio social, tal como lo advirtiera Vertov en la década del 20.

Fernando Solanas y Octavio Getino entendían que el uso del documental estaba cargado de cierta irrefutabilidad: “la imagen documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las ‘pruebas’ del adversario” (Solanas y Getino, 1973: 162), aunque el tratamiento de la realidad mediante recursos del cine de ficción no estuviera vedado (Solanas y Getino, 1973: 162-3). Ejemplo de ello es el uso del montaje o, directamente, la puesta en escena en *La hora de los hornos*. El director colombiano Carlos Álvarez dirá a mediados de los 70’ que el documental “nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada (...) Pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de ‘director de cine’ en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad” (Álvarez, 2003: 466)¹³.

Un gran aporte a la difusión y la enseñanza de una realización cinematográfica documental politizada sería la creación de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, a mediados de los 50’, con la activa participación (y dirección) de Fernando Birri. De la Escuela (“revolucionaria” según Dolly Pussi –2006–, realizadora formada allí) salieron directores que luego formaron parte de grupos de cine militante o fueron censurados por el régimen, como Gerardo Vallejo o Juan Oliva¹⁴ respectivamente. Birri “supo conjugar la precaria tradición del cine crítico-

Enrique Juárez.

¹³ Para profundizar sobre la problemática y los debates del uso del género documental ver Mestman (1997).

¹⁴ Su film *Los cuarenta cuartos* de 1962 sería censurado por su denuncia de una situación social

realista argentino (Ferreyra, Torres Ríos, Soffici, Del Carril) con las intenciones de los jóvenes renovadores, creando así el fundamento teórico y práctico a partir del cual sería posible un trabajo cinematográfico más politizado” (Getino y Velleggia, 2002: 45). Este es el primer punto de contacto que dará paso a una retroalimentación de generaciones de cineastas para que el compromiso con la realidad se trueque por militancia a favor de su transformación, ya que “aunque la Escuela de Santa Fe no tuvo el carácter clandestino y activamente militante del cine político de fines de la década de 1960, inauguró una actitud política, basada en la denuncia y en la concepción del cine como un instrumento de cambio social” (Fernández Irusta, 1998: 64).

“Función del documental: ¿Cómo da esa imagen el cine documental? –se pregunta Fernando Birri-. La da como la realidad ‘es’ y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica) (...) Muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran” (1996: 216).¹⁵ La cámara se meterá en el “submundo”, escamoteado por los medios masivos o la industria cinematográfica, con la intención de hacer tomar conciencia a aquel que no lo vive o dar voz a aquellos que lo viven como su espacio cotidiano. La situación natural de los

acuciante: el hacinamiento habitacional de la ciudad de Santa Fe. Se dio un anticipo, con este suceso de intromisión, de la intervención de la Universidad y, por supuesto, el cierre de su escuela de cine que el régimen de Onganía llevó a cabo en 1966.

¹⁵ Getino y Velleggia critican este postulado: Este cine se vuelve a la historia “no con la pretensión naïve de registrar ‘la realidad tal cual es’ –de la que hicieron gala las diferentes vertientes del realismo cinematográfico- sino ‘la realidad tal como debe ser’ (...) El afán de objetividad (mostrar la ‘realidad tal cual es’) es desplazado por la asunción plena de la subjetividad de quién se acerca a la realidad para registrarla” (Getino y Velleggia, 2002: 18-19). No se trata de una visión objetivista ingenua el registro de Birri, sino que la subjetividad se hace presente desde el momento de los encuadres hasta la selección del material en la edición. Getino y Velleggia critican a Birri por su definición del realismo como objetivo, aunque él sólo exprese la diferencia entre la documentación de esa realidad y los anhelos de una sociedad diferente, para dejar en claro una diferenciación que impida llegar a falsas conclusiones que hagan equivocar a la “militancia”.

pueblos de América Latina será documentada. Pero éste será, según los testimonios de directores y críticos, sólo el primer paso, ya que "el documental no puede ser reducido a la mera exhibición de pruebas" (Capriles, 1968: 7).

El Compromiso

"Todas estas películas están en la etapa de testimonio. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa, creo que ahora debemos entrar en una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de la tragedia latinoamericana"

Jorge Sanjinés (1988: 99).

La documentación de la realidad no podía quedarse en la mera etapa de testimonio, mucho menos si se remite a los grupos de cine con una conformación política popular-socialista¹⁶. El mensaje desolador de los filmes sociales de Birri y Pereira dos Santos -sumados a los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa que conformarán ICAIC luego de la revolución de 1959- será reforzado con un compromiso político intransigente, debido a que "el pueblo no está interesado – decía Sanjinés- en que se le informe sobre la miseria. El pueblo la conoce mejor que nosotros los cineastas, puesto que él la sufre cada día. Al pueblo le interesa más bien saber quiénes producen esa miseria" (en Schuman, 1987: 63).

Las frases del boliviano Jorge Sanjinés llaman a la acción, *Es tiempo de violencia* exclamaba Enrique Juárez desde el título mismo de su film ensayo-documental sobre el Cordobazo. Se consideraba que había que generar un trabajo, casi imperativo, que documentara la represión y las luchas contra el poder militar de

¹⁶ Otros optarían por posturas más mesuradas, y menos politizadas, dentro del amplio Movimiento del

las "Américas", el poder represivo debía ser quebrado y el cine sería un soporte de la acción que lo lograría (como hecho inédito, en cuanto a la valoración del cine en la Revolución, se puede aportar que el gobierno cubano dio carácter y poderes de ministerio al ICAIC). Sanjinés proclamaba en el Festival de Mérida (Venezuela) hacia 1968: "No podríamos admitir la línea de un arte no comprometido, estetizante, ajeno a la quemante realidad social" (Sanjinés, 1988: 100).

A mediados de los 60' había dictaduras ya afincadas en la mayoría de los países latinoamericanos, mientras que el sentimiento anti-imperialista (presente en todos los campos) estaba pasando de una etapa de denuncia a una de acción. Al mismo tiempo, los primeros estudios culturales sobre manipulación mediática de la industria cultural estaban difundiéndose. En este sentido había testimonios que destacaban la necesidad de abrir un frente de batalla cultural mediante el cine. Alfredo Guevara, director del ICAIC durante un período prolongado y desde su fundación, aclaraba que "contribuir a que se logren (la 'descolonización cultural' y la construcción de una 'nueva actitud') es uno de los objetivos del cine cubano" (Guevara, 1988: 53).

Para los realizadores, las influencias ideológicas vendrían de la mano de los revolucionarios (como Ernesto "Che" Guevara), comunistas recuperados por las vertientes intelectuales (como Antonio Gramsci) y de los tercermundistas (como Franz Fanon). De acuerdo con las particularidades de los países latinoamericanos una serie de autores, considerados críticos o potencialmente subversivos, serían releídos. En el caso de la Argentina para los realizadores (sobre todo de Cine Liberación) se "trataba de una etapa de redescubrimiento de lo nacional, a través de algunos

autores clave (Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui)” (Getino y Velleggia, 2002: 46), o de los pensadores netamente peronistas como John William Cooke y Rodolfo Puiggrós (y, obligadamente, también eran analizados los escritos de Perón desde el exilio como “Latinoamérica, ahora o nunca”). Tal como puede apreciarse en las citas de *La hora de los hornos* y los escritos de Cine Liberación, se trata de la participación de los intelectuales de clase media en un proceso de nacionalización peronista (Mestman, 2001: 445).

Las realizaciones se basaban, como dijo Patricio Guzmán hacia la finalización de la edición de *La batalla de Chile*, “en una posición militante dentro de la lucha” (1991: 110). El compromiso con el pueblo era sentido como una responsabilidad que demandaba esfuerzos ineludibles para los realizadores cinematográficos. Santiago Álvarez confirmaba esto diciendo que “la naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias” (1968: 9). La noción de intelectual estaba fuertemente cruzada por este compromiso social que debía tener el artista¹⁷, y como bien lo resumía Álvarez: no se podía aspirar a la categoría de “intelectual” si no se cumplía con este requisito indispensable. El compromiso debía ser asumido para la práctica de un “arte revolucionario”, que es “aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unido por un objetivo común: la liberación” (Schuman, 1987: 185). El artista buscaba la liberación al igual que “su pueblo”, aunque no formaba parte del mismo como un cuerpo indivisible de otros cuerpos. El

¹⁷ Miguel Grinberg escribió, en un fogoso ensayo crítico de 1969, dando cuenta del tenor de las manifestaciones artístico-políticas de la época: “Aquí ya no se trata de mostrar genialidad y ser aclamado por un coro de marionetas. Aquí se trata de contraer un neto compromiso, de asumirse con los demás, de ampliar creativamente el radio de percepción liberadora y de estimular las participaciones reales del hombre pese a los engranajes parasitarios de la sociedad enferma. El artista, antena de su sociedad, existe para denunciar o para anunciar” (Grinberg, 1969).

artista mantenía sus características que lo diferenciaban como tal, aunque se manifestaba solidario con el devenir del pueblo.

Estaba presente en las reflexiones que la represión no era sólo física, por lo tanto el trabajo de los cineastas, según ellos mismos, se debía dedicar a un combate cultural tomando algunas armas del enemigo para usarlas contra él. El realizador – decía Álvarez-, “sin dejar de asimilar las técnicas modernas de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo” (2003: 458). La “colonización cultural” e imperialista era un factor a contrarrestar por los realizadores que tenían en vista la liberación “total” (no sólo de la dependencia económica con los países “desarrollados” sino la liberación de toda dependencia: social, económica, política, cultural, etc.).

Tercer cine

En los manifiestos de todos los grupos está presente la necesidad de pasar a otra etapa en la producción del tercer cine¹⁸, pasar a la acción. Mientras el primer cine era el de la industria cultural masiva (Hollywoodense) y el segundo el cine de autor (Bergman, *Nouvelle Vague*, Buñuel, Torre Nilsson); el tercero era considerado como “Cine Acto” (Solanas y Getino, 1973). Antes de pasar a describir el concepto de “tercer cine” es necesario analizar la supuesta contradicción que incluiría a las películas de Fernando Birri como “segundo cine”.

¹⁸ Contra el segundo cine se expresan firmemente: “Toda pretensión a las ‘formas puras’ sobre el contenido no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno.” (Capriles, 1968: 6)

“La vanguardia política –dice Emilio Bernini- retomará la discusión en su taxonomía de los cines cuando defina al ‘tercer cine’ como instancia superadora de las falsas alternativas del ‘segundo cine’, el cine de ‘la generación del sesenta’. Sin embargo, Birri quedará incluido en el segundo cine, a pesar de la cita que *La hora de los hornos* hará de su cortometraje *Tire dié*” (2002: 14). Si bien es cierto lo que Bernini señala, ya que en Solanas y Getino (1973: 66) se ubica ambiguamente a Birri como realizador del segundo cine, también son numerosas las ocasiones en que los autores mencionados recuperaron a Birri como un baluarte que iluminó los caminos del tercer cine. “Nosotros –dijo Solanas en 1976-, en cierto modo, continuamos un viejo camino ya iniciado por otros. En este sentido hay que mencionar a Fernando Birri con la Escuela Documentalista de Santa Fe. Consideramos que ha sido el aporte más grande del cine argentino; un cine realmente de testimonio, más cierto y más verdadero. Continuamos, pues, una obra ya iniciada” (en González Norris, 1988: 69). Los elogios son reconocidos por Birri debido al “hecho de que de pronto algunas ideas que se pudieron tirar así al voleo, como la semilla, en la mitad de los años 50, reaparecieran, y aparecieran con más claridad, con más fuerza, inclusive con militancias mucho más definidas (...) a lo cual no puedo sino adherir profundamente” (Birri, 2006a).

Recientemente Solanas (2006b) también rescató a Birri como “su maestro”¹⁹ y le dedicó su film documental *La dignidad de los nadies* (2005). Aunque Birri haya sido clasificado, injustamente, equiparándolo con la “generación del sesenta”, su

¹⁹ En un curso dado en 2006, en la Universidad Nacional de San Martín, Solanas dijo que “Fernando (Birri) fue el que inició el camino. A mí no hubo película que me impactara más en mi vida, yo todavía no había hecho mi primera película, cuando vi *Tire dié* de Birri. La proyección que tenía aquello era que era una película de descubrimiento extraordinario, descubrir una realidad tan patética, tan cruel, tan injusta; que eso era un compromiso, era como un cuchillo que te ponían aquí (señala la garganta)” (Solanas, 2006b).

influencia llegó más lejos para nutrir a la “otra” generación del sesenta, más asumidamente politizada. Para ello Birri recorrió el Tercer Mundo “construyendo escuelas donde junto con la transmisión del conocimiento técnico y lingüístico, estilístico, se transmita la forma más alta de conocimiento que es la conciencia del ser-en-la-historia” (Kohen, 2005a: 118). En todo caso, el “segundo cine” de Birri²⁰ se encontraría en transición hacia el tercero, si es posible hacer un balance entre la taxonomía de Solanas y Getino y su reconocimiento del realizador santafesino.

La noción de “Cine Acto”, médula del tercer cine, del grupo Cine Liberación (Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, entre otros) va en tren de dejar de relacionar cine con espectáculo consumista o estilista/elitista. “Debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre acto y actor -manifestaban Solanas y Getino-. Esto obliga no sólo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la intervención de formas de diálogo y de comunicación que, al margen de todo el concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan a desarrollar antes que proyecciones de filmes, Actos, en los que importa más la reacción, el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores, que los filmes como tales” (1973: 79). Ir más allá del momento de proyección para explicar, participar o crear, para que el espectador deje de ser un “cobarde o un traidor”, era la clave del tercer cine. Solanas y Getino no solo reproducen la frase de Franz Fanon sino que la utilizan motorizando a Cine Liberación para afincar las bases del cine militante.

²⁰ Birri criticaba también a sus, supuestos, “compañeros” de categoría: “el nuevo cine argentino (de principios de los 60’) ha servido con mayor o menor conciencia a los fines de una cultura decadente, burguesa, colonial, o con una sola palabra: subdesarrollada” (en Mahieu, 1974: 83).

Los caminos confluyen en el “sistema total”

Los realizadores del “tercer cine” no sólo trabajaron los conflictos sociales como contenido sino también, al mismo tiempo, las cuestiones formales de los filmes. Para el “sistema total” de las películas, tal como lo ponían de manifiesto, revolución integral.

Gran parte de los realizadores (como veremos más adelante) consideran a los filmes como un “sistema total” de relaciones entre sus elementos constituyentes (Bordwell y Thompson, 1995: 42). Siguiendo a David Bordwell y Kristin Thompson (1995) se pueden tener en cuenta dos subsistemas que hacen, y son intrínsecos, a las películas: uno narrativo y otro estilístico (estético). Por eso es que cada subsistema (con cada uno de sus componentes) “funciona como una parte de la estructura global percibida” (Bordwell y Thompson, 1995: 43) y no pueden ser divididos en partes independientes.

Los filmes, documentales en el caso que nos ocupa, generan en los espectadores una serie de expectativas formales que funcionan a través del reconocimiento de ciertas convenciones (Bordwell y Thompson, 1995: 44-47). Por ello es que las obras, junto con sus espectadores/participantes, pueden ver modificadas las convenciones ante nuevos elementos formales que alienten nuevas expectativas. Se descuenta, por lo tanto, que la forma no “da lo mismo” porque los sistemas totales alterarán el factor de su producto ante cualquier modificación de sus elementos. De este modo puede ser desechada la “idea de que en el documental no importa el decir sino lo dicho” (Moriconi, 2005: 124), porque la forma de decirlo condicionará, en buena medida, a la instancia de recepción.

Un suceso crítico en la historia argentina puso a prueba las cualidades de los realizadores para experimentar cambios en el plano estético, concibiendo a un film para la militancia como un sistema total. El Cordobazo avivó la lucha popular y energizó a los directores para la concreción de proyectos que tuvieran a los sectores obreros y estudiantiles como protagonistas. “La conmoción del Cordobazo –según Nemesio Juárez- fue tan fuerte para unirnos y convocarnos con la seguridad de que era nuestra responsabilidad dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en nuestra provincia mediterránea” (2006). Juárez fue uno de aquellos directores que se juntaron, en una experiencia inédita hasta el momento, para realizar *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*²¹. El resto de los directores que conformaron el Grupo de Realizadores de Mayo fueron Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela²², Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Martín (Catú), Pablo Szir y Humberto Ríos. Este último explicó recientemente cuáles fueron las pautas antes del rodaje de los cortos: “Se determinó que el tema central era Córdoba y cada cual tenía libertad absoluta para hacer lo que quisiera, tenía que durar 10 o 15 minutos cada corto” (Ríos, 2006). Debido a que cada corto era independiente de los demás el mismo grupo realizador propuso que “si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular pueden proyectarse en conjunto o por separado y aún alterando su orden” (en Mestman, 2001: 461).

Pese a esto, la película tuvo poca difusión en la Argentina, sólo se hicieron

²¹ Luego otra generación retomará este tipo de producción colectiva, pero más de 30 años después, experiencia que será repasada más adelante.

²² Subiela dirigió el corto más efectivo al decir de Humberto Ríos, se trataba de la explicación de una “receta” para armar molotovs. “Después no hizo más nada, nunca más nos vimos conectados en política (...) se arrepintió para siempre” recuerda Ríos (2006). Curiosamente Subiela no se arrepiente de todo lo filmado en aquella época, su originaria incursión en el cine publicitario fue rescatada por él en una edición de *Panorama, catálogo de artistas argentinos* emitido por canal 7 durante diciembre de 2006.

algunas proyecciones en sindicatos (Kohen, 2005c: 516), antes de extraviarse todas las copias (en 2004 aparecieron fragmentos del film en el archivo de la cinemateca de Berlín que permitieron restaurarla, en parte, para ser exhibida en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires –MALBA-). El esfuerzo hecho por el Grupo de Realizadores de Mayo para juntarse, demostró que la situación política podía hacer que directores de diversas ideologías y procedencias cinematográficas se dieran cita²³ para atizar la lucha del pueblo, y además reformular los elementos formales usados, hasta ese momento, por el cine comprometido.

Como destaca Héctor Kohen, la “audacia formal de esta película puso en duda la validez del aparato conceptual utilizado para juzgar al Tercer Cine” (2005c: 518). *Argentina...* fue filmada de manera urgente para incidir políticamente o llamar a la reflexión al movimiento obrero-estudiantil sobre las formas de lucha, pero su composición dio cuenta de diversas experimentaciones formales que incluyeron el noticiero (Getino), la ficción (Szir), lo “pedagógico” militante (Subiela), el clip musical (Kuhn) o la denuncia de la represión del Ejército (Juárez). Se demostró, con la compilación de cortos para la militancia, que la experimentación estética no era un paria en el reino del contenido político.

“Nosotros revolucionaremos las formas”

La utilidad política marcaría al cine comprometido (posteriormente militante): “el porqué y el para qué determinó técnica, producción, lenguaje y forma. Determinó

²³ No todos pudieron relegar su condición de director “autosuficiente” para trabajar colectivamente, tal fue el caso de Fernando Solanas quien “si no pudo –según Humberto Ríos- fue por su carácter. Era muy absolutista, muy personal, muy creativo. Y eso lo marcó como una persona muy fuerte. No iba a bajar su bandera nunca, nunca lo hizo. De ahí sus diferencias con Octavio, se respetan, se llaman por

todo. Digamos que toda la búsqueda, incluso la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa. Cómo hacer para llegar a determinado tipo de público” (Solanas, 2006a: 166). De todas maneras, Solanas también daba cuenta de una discusión problemática que alcanzara la descolonización del lenguaje cinematográfico frente a la dependencia “tradicional” de la industria foránea (Solanas, 2006a: 166). Por más que su interés, y el de su generación, fuera la intervención política revolucionaria, existía una profunda preocupación en el lenguaje cinematográfico debido a que para ellos, como dice Fernando Birri, “no había una revolución de (...) los contenidos sin una revolución de las formas” (2006a). La discusión pasaba por la producción de un lenguaje que estuviera por fuera de las estructuras dominantes (Halperín, 2004: 36).

Santiago Álvarez abordó el debate de la época, sobre la vinculación entre forma y contenido como inseparables (haciendo presente la postura de los cineastas políticos más avezados): “en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basamenta en un contenido hermoso y no se es artista revolucionario si se produce divorcio entre contenido y forma” (Álvarez, 1988: 143). El manifiesto de Julio García Espinosa sobre el “cine imperfecto” comenzaba provocadoramente: “Hoy en día (1969) un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario” (García Espinosa, 1988a: 63). “Imperfecto” debía ser entendido como un cine no meramente esteticista e “interesado” en sus contenidos y compromisos políticos, mientras un cine “perfecto” era catalogado como “desinteresado” de las cuestiones sociales y preocupado sólo por su cuidado formal. Esta granada lanzada al “arte conformista burgués”, sería impactante para aquellos realizadores que

teléfono pero nada que ver” (2006).

intentaban legitimar su obra como herramienta militante, aunque fuera formalmente deficiente por falta de recursos técnicos.

La forma era así tributaria del contenido y la situación social apremiante. El cine comprometido hallaba un nuevo destinatario en “los que luchan” por ello, y ante las peticiones urgentes de “su público”, el cineasta no debía ver en este cine “el objeto de una realización personal” (García Espinosa, 1988a: 75-77). La realización como hombre (revolucionario), y no sólo como artista, era consecuente con este compromiso para con la revolución del “sistema total” de los filmes. Realizadores y teóricos acordaban en que el anclaje en la realidad era imprescindible para construir nuevas formas propias. Se puede decir, apelando al esquematismo, que a la documentación de la realidad impulsada a mediados de los 50’ (y nutrida de las ideas del neorrealismo) se debía agregar, desde el punto de vista de los realizadores, la revolución de las formas y contenidos para hacer obras verdaderamente político-militantes.

El cineasta brasileño Glauber Rocha adhería a los conceptos vertidos anteriormente: “El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominador” (Rocha, 1988: 162). Rocha construyó en sus películas un “complejísimo lenguaje propio” (Halperin, 2004: 37), que rompió con los esquemas del arte colonialista/imperialista para buscar las formas de expresar lo que el cineasta consideraba pertinente para favorecer la liberación de los pueblos. Fue el realizador que llegó más lejos en la experimentación de nuevos lenguajes (aunque para la ficción). “El cineasta (Rocha) –según David Oubiña- había comprendido que no hay obras revolucionarias sin una completa alteración de los modos del discurso cinematográfico (...) Es decir: no sólo el ascenso

de problemáticas hasta entonces resistidas, no sólo la recuperación de materiales despreciados, sino el planteo de modos de representación liberados” (2000: 59-60). La conjunción haría la fuerza.

En este breve recorrido por las ideas y reivindicaciones de los realizadores latinoamericanos comprometidos, se nota la evolución de los debates hacia la problemática de la forma, que no debía ser separada del contenido para su “descolonización” y posterior construcción de lenguajes propios. La búsqueda de nuevos lenguajes despojados de las ataduras de la cultura dependiente era colocada en un lugar importante. Pero, al mismo tiempo, resulta relevante constatar que ninguno de ellos manifestaba la posibilidad de una realización conjunta, con sus protagonistas / destinatarios, de los “necesarios” nuevos lenguajes cinematográficos. Doblemente llamativo resulta debido al hecho de que se trataba de realizadores preocupados por un cine de intervención política, que pensaban a sus filmes en función de su efectividad. Pero que relevaban sus “pruebas” e iban a editarlas sin contacto con sus protagonistas. El único realizador que reflexionará, en extenso, sobre el lenguaje y su construcción colectiva (para ponerlo en práctica con Ukamau²⁴ en los 70’) será el boliviano Jorge Sanjinés²⁵.

En búsqueda de la competencia comunicativa

“No es posible concebir obra revolucionaria que conlleve la dicotomía entre

²⁴ El grupo de cine boliviano Ukamau, formado a mediados de los 60’, tuvo como integrantes a Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada y Jorge Sanjinés.

²⁵ Debemos hacer la positiva mención de Fernando Birri, quién varios años antes pusiera en práctica un sistema de encuesta para que los habitantes del Tire Dié dieran su opinión sobre las escenas más representativas de su realidad, las cuales quedarían en el montaje final. Raymundo Gleyzer también pondría en juego, en sus entrevistas, un “carácter dialógico e interactivo” que distinguiría a sus

forma y contenido (...) Se corresponden permanentemente y el fenómeno de la verdad se da cuando existe la integración entre ambas categorías” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 77-78). Jorge Sanjinés y su grupo de cine dejaron en claro estos principios en la década del 70: no hay revolución de contenidos sin que haya una correspondiente de las formas, porque están relacionados indisolublemente. Las formas sirven de vehículos a los contenidos, pero también comunican. Pero no sólo afirmaron eso, sino que avanzaron sobre la necesidad de desarrollos formales afines a las culturas populares autóctonas con el apoyo de sus sujetos.

Pensar la cuestión formal de los filmes en función de encontrar la “competencia comunicativa” con sus protagonistas y destinatarios no significaba menospreciar las capacidades de éstos, sino revalorizar su cultura, con sus maneras de expresión. Esta voluntad del grupo realizador, ávido de una comunicación más directa, lo hizo pasar a otra etapa en la cual “como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 61). Este no era un mero golpe de la retórica, sino que suponía una revolución en la manera de concebir el “sistema total” del film, ya que -como decían los realizadores- “al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 61). Cuando las relaciones autoritarias fueron quebradas comenzó la autocrítica, abierta a las posturas de los sectores representados en los filmes.

Como ejemplo de tal autocrítica en Ukamau podemos citar las reflexiones que suscitaron las proyecciones de *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor), en 1969. Los miembros del grupo notaban que la película no era recibida como ellos habían

trabajos de la gran mayoría de documentales expositivos de la época (Bernini, 2001: 57).

esperado. Concluyeron que eso era “a causa de su estructura formal (...), debíamos buscar un lenguaje coherente con esta capacidad de concebirse colectivamente, con esa cultura colectivista (indígena); y poco a poco fuimos encontrando soluciones” (Sanjinés y Ukamau, 1980: 155). Por eso en la realización de *El coraje del pueblo* (1971) y *El enemigo principal* (1973) abandonaron los primeros planos, para no restringir las posibilidades de improvisación, y dieron paso a la construcción de una historia con un héroe colectivo (el pueblo indígena), el cual participó del guionado y los debates sobre la producción de la película y su realización formal.

El grupo Ukamau “tuvo que buscar un nuevo lenguaje” (Javier Sanjinés²⁶, 2004: 21) porque los protagonistas/espectadores se lo exigían. El trabajo consecuente con sus protagonistas pudo hacer que el grupo realizador discutiera parte de su especificidad profesional: cuestiones técnicas, formales y argumentales de la realización. El sistema total debió ser reformulado. Entonces el grupo Ukamau recogió esas enseñanzas estético-políticas, rompiendo con la lógica verticalista de la militancia orgánica, para intentar la realización de, como dice Javier Sanjinés, “un ‘cine horizontal’ que se afana por encontrar el modo de romper con las estéticas vanguardistas que se alejan de la sensibilidad popular; en efecto, y en su búsqueda de una forma estética que no desvirtúe ni traicione ideológicamente los contenidos de la historia viva, de la cotidianidad, Sanjinés aprende que dicha estética no puede provenir de la subjetividad individualista” (2004: 20). De esta manera el grupo Ukamau buscó una competencia comunicativa que captara las estructuras mentales de los sujetos populares para organizar la estructura formal de algunos de sus filmes. La intervención política deseada fue acompañada por la participación de los

²⁶ Investigador hermano de Jorge Sanjinés.

protagonistas/destinatarios en la realización, tratando de asegurar así el entendimiento de las competencias comunicativas. Y, por lo tanto, la efectividad de las películas.

Festivales: encuentro, politización y compromiso

Al mismo tiempo que las producciones de la generación de cineastas comprometidos se incrementaban, los encuentros entre realizadores se hacían más frecuentes. Hacia fines de la década del sesenta se produce un desplazamiento del espacio de encuentro de cineastas latinoamericanos de Europa hacia América Latina (Mestman, 1997: 18-19). En efecto ese desplazamiento también produce un corrimiento de las escuelas de cine a los festivales, como ámbito de intercambio y compromiso de voluntades "latinoamericanistas". En 1967 se inauguró en el tradicional Festival de Viña del Mar (Chile) una serie de encuentros de directores comprometidos, las reuniones posteriores se hicieron en Mérida (Venezuela), La Habana (Cuba), Caracas (Venezuela), México, etc. En Viña 67 hubo "tres núcleos muy importantes que confluyeron: El nuevo cine cubano, el Cinema Novo brasileño y el cine militante en gestación" (Mestman, 2006). El texto del encuentro de Viña 67 asumiría un carácter político y "más abiertamente polémico que otros anteriores" (Mestman, 1997: 25). La presencia de Birri²⁷ y de los nuevos realizadores más destacados, que luego harían obras clave del cine militante, dio paso a una concientización generalizada de que los esfuerzos por un cine socialmente comprometido, en cada uno de los países, no resultaban aislados, sino que tenían

²⁷ La Escuela de Cine de Santa Fe recibió un premio en Viña 67 "por su influencia en el desarrollo del

muchos puntos en común. Desde aquel momento, como destaca Octavio Getino, “la cinematografía latinoamericana ha tendido habitualmente a encontrar formas de integración y de desarrollo” (1990: 203).

De esos encuentros surgió el Comité de Cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano que se expresó a través de diversas declaraciones y manifiestos, donde plantearon la necesidad de un intercambio fluido de materiales y colaboraciones diversas para la organización de un nuevo cine. “El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha” (AAVV, 1988: 546), proclamaba el manifiesto de la resolución de aquel primer encuentro de Viña del Mar 67.

Ya en el tercer festival, contando desde 1967, también realizado en Viña del Mar en 1969, el clima era de una politización que obturaba casi cualquier debate que no versara sobre las luchas por la liberación de los pueblos. Mientras los filmes que trataban sobre cuestiones lateralmente sociales, o estéticamente experimentales, eran abucheados, los documentales que trataban problemáticas sociales eran discutidos favorablemente (Mestman, 1997: 29), como por ejemplo *Pescadores* (Dolly Pussi), *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez), *Ollas populares* (Gerardo Vallejo) o *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez), presentados en Viña 69. En el mismo año Joris Ivens (documentalista holandés pionero en el tratamiento de cuestiones sociopolíticas) era declarado Huésped de honor en la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo (Mestman, 1995). En Uruguay también se habían realizado una serie de festivales de menor porte, pero masivamente concurridos,

cine en Argentina y Brasil” (Mestman, 1995).

organizados por el semanario *Marcha* en 1967 y 68, que desembocaron en la creación del Cineclub Marcha y la revista *Cine del tercer mundo*.

Tal vez para resumir la actitud político militante de estos festivales sirva como ejemplo la declaración del Jurado de Mérida 68, que resaltaba a “lo político” como principio para evaluar a las obras: “La importancia de esta Muestra radica en la novedad y el compromiso que ponen en evidencia el dinamismo político y social de la realidad latinoamericana y la voluntad de transformación revolucionaria de sus estructuras. Apoyados en estos principios los miembros del Jurado han discernido los premios y menciones” (en Mestman, 1997: 62). Claro está que manifestaciones de este tipo no podían ser tomadas livianamente por esas “estructuras” represivas que los filmes documentaban y contra las cuales se manifestaban: el Comité de Cineastas de América Latina declaraba en 1985 que, luego de correr no sólo agua debajo del puente, “en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte” (en AAVV, 1988: 548).

El paso “necesario”

La organización de un cine revolucionario ya, a fines de los 60’ y principios de los 70’, sentiría como una necesidad empujar a los realizadores a militancias más encuadradas. El cineasta debía tener en mente al pueblo y sus “necesidades”²⁸, ya que las soluciones no se lograrían con la edición y proyección de la película. El argentino Raymundo Gleyzer daba cuenta de ello: “Nosotros, cineastas, tenemos la

²⁸ Nótese que no están “dentro” del “pueblo” filmado, vienen “de otro lado” aunque esto no quiere decir que hicieran su trabajo con aires de superioridad (“la estrategia revolucionaria era actuar en el seno de las masas, no ‘enseñarles’ el camino” Tal, 2003: 7), sino que toda representación de la voz de otro supone una violencia simbólica por sobre él, se expresa lo cotidiano del sujeto popular porque no

responsabilidad de hacer concientes a las masas (...), pero la solución no la podemos responder nosotros como documentalistas porque nosotros no ofrecemos soluciones, porque las soluciones son muy variadas” (Gleyzer, 1968: 8). Gleyzer tenía en cuenta lo que el crítico Pío Baldelli ya destacaba a principios de los 70’: “el intelectual puede ser útil, hoy, a la causa de la revolución sólo reconociendo ‘la identidad de su situación con la de la generalidad de los hombres’” (1971: 171), sin manifestar posturas que pudieran ser consideradas como paternalistas sino comprometidas con la participación en las luchas del pueblo.

Si las “soluciones” no podían ser dadas por los intelectuales en tanto documentalistas, entonces ¿de qué manera se podía revertir el cuadro de situación en América Latina? “Creo que la incorporación –manifestaba Gleyzer- a una organización que tenga un proyecto político concreto para la toma del poder es la misión fundamental de todo cineasta, de todo revolucionario que no lo sea nada más que en palabras” (en Mestman, 1995). Lo mismo concluían los integrantes de Cine Liberación: “¿Puede ser considerado militante un cineasta o un grupo de cine cuando no está integrado a una organización o a un ámbito político organizado? Entendemos que no, ya que la categoría militante sólo es determinable a partir de la obra y la práctica realizada desde encuadramientos orgánicos de militancia” (Solanas y Getino, 1973: 143). Y por si quedan dudas, sobre la decisión tomada por los realizadores de cine militante en los 70’, Jorge Cedrón aclaraba que “ya se sabe que el cine, por sí, no puede dar soluciones. La lucha ideológica se da con la militancia” (en Peña, 2003: 67). El pasaje a un cine militante, en el marco de una organización política, es el tercer (y definitivo) paso que los grupos de cineastas comprometidos dieron en la

se es, por ejemplo, obrero, sino intelectual (véase de Certeau, 1999).

Argentina, aunque las formas de hacerlo –y de tomar parte en la lucha- no fueran las mismas en todos los casos.

Cine militante

Mientras los movimientos populares de base se fortalecían, el discurso anti-imperialista y las revueltas se sucedían a fines de los '60, el "cine de combate por la justicia social" (Capriles, 1968: 6) se denominará *militante*. Esta fue la "categoría más avanzada del tercer cine" (Mestman, 2001: 448). El cine militante se constituyó así en el tramo más concientemente politizado del recorrido que había comenzado a trazarse a mediados de los 50': a la documentación testimonial de la realidad le sucedieron las nociones del artista *comprometido* con la realidad social del pueblo, y su "necesidad" de un cambio revolucionario. Finalmente se trata de adherir (y aquí sólo será analizado el caso argentino) orgánicamente a fuerzas políticas para darle una "utilidad" militante a los filmes.

Revisando las conceptualizaciones (y las prácticas) se puede decir que la militancia cinematográfica se encargaba de producir, distribuir y exhibir películas con un fuerte contenido político al servicio de la *intervención* por un cambio social revolucionario. Si las películas por sí mismas no pareciera que fueran a cambiar nada –un axioma asumido por los realizadores–, entonces el cine militante no podría ser definido sólo por sus películas. Los cineastas militantes debieron incorporarse en las organizaciones populares, para que sus filmes no quedaran como gemas interesantes pero completamente inofensivas para el régimen político. La concepción de la obra resultaba mucho más amplia que la aceptada por el cine comercial. Hacer cine militante no significaba, simplemente, hacer películas.

Las funciones que podían adquirir los filmes (fundamentalmente, aunque no exclusivamente, documentales) para la *intervención* podían ser muy variadas: ayudar

a desarrollar conciencia, contrainformar, agitar, adoctrinar, denunciar, explicar, mostrar luchas u organizaciones de base, formar cuadros, entre otras tareas (Solanas y Getino, 1973: 129). El trabajo de los grupos de los 70' no se quedaba sólo en la realización, sino que era acompañado de una difusión y promoción constante a través de proyecciones clandestinas, como en el caso de Cine de la Base (integrado por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis, entre otros) y Cine Liberación²⁹. "El cine-militante –como define Tzvi Tal- no era un objeto de consumición pasiva sino de comunicación y reflexión. La discusión del film, inclusive interrumpiendo la proyección, de-construía el modo de consumición impuesto por la monopolización del cine norteamericano comercial" (2003: 8). Justamente ése era el elemento distintivo que debía ser tomado como fundamental para diferenciar al cine militante del, así llamado, cine político que podía denunciar o criticar pero que se insertaba, únicamente, en el circuito comercial para la difusión del "producto acabado".

Cine Liberación fue el grupo que dio la definición más completa de lo que se entendía por "Cine Militante": "lo que define a un filme como militante y revolucionario es la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario" (Solanas y Getino, 1973: 122). Lo que caracterizó a este cine, según Peña y Vallina, (vinculando películas desde *La hora de los hornos* a *Los traidores*) es la vocación

²⁹ "La estrategia de Cine Liberación no se limitaba a producir un cine de intervención política (...), sino a construir un sistema integral de medios y actividades complementarias para dichos fines." (Getino y Velleggia, 2002: 49)

contrainformativa: “la necesidad de alguna forma de clandestinidad surge precisamente desde la obstinación en la oferta de esa *otra* información. Con el enemigo al frente, claro y definido, el cine militante de entonces cumplió con la necesidad popular de ser ‘la voz de los sin voz’” (2000: 219).

Esa “responsabilidad” fue canalizada participando de la lucha, enmarcándose en partidos y movimientos políticos, ampliando las proyecciones (como fue el caso de Cine de la Base y Cine Liberación), porque las definiciones de lo que debía ser entendido como cine militante no dejaban lugar sino a la vinculación orgánica a grupos o fuerzas políticas revolucionarios, para poner a los filmes a disposición de las luchas políticas (Mestman, 2001: 452). El cambio sólo podía ser concebido, entonces, en el marco de una organización política.

Perón, gestión, censura y efectividad

La articulación político-partidaria fue diferente en los dos casos emblemáticos del cine militante argentino. Cine Liberación se integró al movimiento de masas peronista, con más fuerza luego de la realización de las entrevistas a Juan Perón, colaborando con el retorno al régimen constitucional, apartándose de su primario apoyo a la guerrilla foquista (como denotaban sus manifiestos de fines de los 60’ y la primera versión de *La hora de los hornos*). Cine de la Base se identificó con las ideas marxistas que propugnarían la revolución armada. El quiebre de las relaciones, ya deterioradas, entre ambos grupos tuvo lugar en 1974, cuando Cine Liberación publicó su apoyo a la gestión de Isabel Perón (Tal, 2002). Antes del regreso definitivo de Perón, la causa de la “Revolución” podía abarcar doctrinas distintas pero

con un enemigo en común: la dictadura militar y el imperialismo³⁰. Después las aguas se dividieron definitivamente.

Luego del '73 las distancias ideológicas iniciales separarían a los dos grupos. Getino se ocupó de una polémica dirección del Ente de Calificación Cinematográfica (aunque más progresista que la de sus antecesores, durante el breve gobierno de Cámpora) mientras Gleyzer³¹ y Melián criticaban la política oficial de aprobación y la "paralización" de Cine Liberación³², participando activamente en el Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP)³³ y, más precisamente, en la experiencia colectiva del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS)³⁴.

Según Clara Kriger, "Octavio Getino dismanteló los mecanismos de censura" (2003: 324) instaurados en las dictaduras que previamente habían dominado la calificación de las películas para su exhibición. Si bien Getino restableció algunos mecanismos democráticos para la aprobación oficial de certificados de exhibición, que la dictadura anterior no hubiera permitido, tuvo algunos roces durante su gestión.

En primer lugar, y en referencia a la crítica sobre la "paralización" de Cine

³⁰ Hugo Álvarez recuerda que "cuando terminó la filmación de *Operación Masacre*, el Tigre (Jorge Cedrón) me dijo: '*Hugo, tenemos que darle una mano a un 'perro', que va a hacer una película*'. Yo sabía que los 'perros' eran los militantes del PRT, había andado medio cerca de los 'perros'. Y este 'perro' era Raymundo Gleyzer, que estaba por hacer *Los traidores* (1972). Así que lo del Tigre me pareció un gesto hermoso. En aquel momento se daba un acercamiento, esa cosa de estrecharnos la mano frente al enemigo común. Después predominó más bien una permanente rencilla, y algunas peleas hasta fueron muy violentas" (en Peña, 2003: 84-85).

³¹ "O te juegas entero por la Revolución Socialista –remarcaba socarronamente Gleyzer- o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacer personalmente. Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en la Argentina. Y sólo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón." (en Peña y Vallina, 2000: 71)

³² Para conocer detalladamente el conflicto con Getino por la aprobación del certificado de exhibición de *Los Traidores* ver Tal (2005) y Peña y Vallina (2000)

³³ Realizaron varios informes de acciones del ERP (brazo armado del PRT) como *Swift* y *Ni olvido ni perdón*.

Liberación, se puede citar la modificación que se hizo al final de la primera parte de *La hora de los hornos*, antes de su estreno comercial, para introducir imágenes de Perón e Isabel en lugar de la imagen fija del rostro inerte del “Che” Guevara. Ese final, naturalmente, modificaba la “militancia” del grupo: “para los opositores ideológicos de Solanas, era una alteración de su sentido (...) De revolucionario –se dijo- pasaba a oficialista” (Mahieu, 1974: 121). Si *La hora de los hornos* había sido reivindicada por todos los grupos, independientemente de sus ideologías políticas, esta modificación no pudo ser comprendida sino como una traición a sus postulados originales (Mestman, 1995).

Años después de sus formulaciones, tanto Getino como Solanas, respondieron a las críticas. El primero dijo que “la figura del Che, el heroísmo, el sacrificio, y por qué no, la muerte misma, tomaban en este contexto dimensiones distorsionadas como producto y confirmación de un subjetivismo, un voluntarismo y una arrogancia que no correspondían a las circunstancias reales y concretas de nuestra realidad nacional” (Getino, 1981: 10). Mientras Solanas defendió la modificación con similares argumentos, recordando su posición con respecto a la necesidad de ir modificando el film de acuerdo al correr de los acontecimientos políticos. Por ello, según Solanas fue necesario ubicar al “Che” en el plano específico de las luchas políticas nacionales de principios de los 70’ (Solanas, 1989: 186). Por ello mismo, la inclusión de otras imágenes de líderes políticos junto a la del revolucionario caído³⁵. Para cerrar su respuesta a las críticas del grupo Cine de la Base, Getino dirá años después, en clara alusión a ellos, que “el cine de quienes

³⁴ El FAS congregaba a peronistas y marxistas de distintas vertientes.

³⁵ Para ampliar sobre el debate suscitado por las modificaciones en *La hora de los hornos* ver Mestman (1999).

tomaban las consignas presuntamente abandonadas por Cine Liberación, se convertiría en un cine de grupúsculos, se focalizaría en 'ghettos'" (1981: 19).

En segundo lugar, y en referencia a la gestión de Getino en el Ente, se puede citar el altercado sufrido por Jorge Cedrón para la aprobación de la exhibición de *Operación Masacre* (aunque los integrantes de Cine Liberación lo consideraran un compañero más del grupo). Mientras Getino asegura que le propuso unas modificaciones pero que "si prefería dejarla como estaba no tenía ningún problema en firmar el certificado de autorización" (en Peña, 2003: 91), Cedrón declaró que tuvo "inconvenientes" en la "presentación a la censura" (en Peña, 2003: 91). Los cambios fueron solicitados porque la película mostraba en el final pintadas de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y Montoneros junto al audio (leído por Julio Troxler, reconocido dirigente del peronismo revolucionario) que proponía que la única salida a la situación de opresión pasaba por la lucha armada (Castro Avelleyra, 2006: 27). Ese tipo de llamamientos eran considerados revulsivos para el peronismo de derecha, al cual el gobierno de Cámpora trataba de "no ofender". En definitiva, los cortes se realizaron porque, según la esposa de Cedrón, "Jorge le tuvo que cortar todo lo que Getino le pidió" (en Peña, 2003: 91).

Aunque *Operación Masacre* fuera, finalmente, estrenada en los cines comerciales, Cedrón reflexionará, posteriormente, sobre la eficacia política de tales exhibiciones. "Sólo pensábamos –rememoraba Cedrón- pasarla fuera de los circuitos comerciales (...) Pensando más vale en un circuito de base en serio, trabajando con los barrios, con las fábricas... Si vos pensás que en seis meses la película fue vista por 250 mil espectadores, sin una infraestructura, sin una cosa armada... Bueno,

¿qué película que se haya estrenado en un Cine Arte la han visto más de diez mil espectadores? Ninguna” (en Peña, 2003: 85-86). Esa crítica, que apunta a la instrumentalidad de un film militante, fue también retomada por Alejandro Saderman. Apelando al concepto de cine militante destacaba el motivo del “fracaso” de *La hora de los hornos* y *Operación Masacre* en las taquillas: “cuando un film se plantea como político y militante, el marco que le corresponde orgánicamente es precisamente el de la militancia política, el de las organizaciones de las que se nutre y de las cuales vive” (Saderman, 1974: 26).

Para Getino, en cambio, el combate por un cine militante debía ser librado en las pantallas de cines comerciales, porque “introducir en ella producciones recuperadoras de nuestra cultura y personalidad hará de ese mérito (la disputa de una industria nacional a la producción imperialista) una circunstancia revolucionaria” (Getino, 1981: 32). En su defensa le adjudica al período de su gestión del 73 un gran éxito porque “la producción cinematográfica nacional se expresó más libremente que nunca con un amplio y efectivo respaldo popular” (Getino, 1990: 197). En cuanto a la apertura de la “expresión” no caben dudas, ya que en ese período se pudieron estrenar películas censuradas y perseguidas por otros gobiernos, aunque con modificaciones. Con respecto al “amplio y efectivo respaldo popular” las posturas, como ya se ha visto, difieren en el balance final.

En resumidas cuentas, el cine militante argentino, de los 70’, se definió por su actuación política comprometida en un momento de protesta organizada, fuerte y conciente contra la dictadura, la oligarquía y el imperialismo; tomando una relación directa con las fuerzas políticas populares y de izquierda; participando en la producción de boletines filmados del PRT-ERP (como lo hizo Cine de la Base) o

siendo parte del movimiento peronista que finalmente traería a Perón al país e ingresando en algunas instituciones estatales en el gobierno de Cámpora (como lo hicieron algunos integrantes de Cine Liberación). Modificados los patrones climáticos, luego de la primavera vino nuevamente el invierno. Esta vez fue más crudo que nunca.

Exilio o muerte

*"Junto a millares de nombres del pueblo,
están escritos como un arcoiris de sangre y
fuego los nombres de cineastas combatientes
al lado del Quique Juárez, Walsh, el
Paco Urondo, y el tuyo Raymundo."*

Fernando Birri (2006b)

Estaban marcados. Luego del comprometido y decisivo paso a la lucha armada, de las organizaciones revolucionarias, las cartas estaban echadas. Se podría vivir o morir. Y en todos los casos para vivir fue necesario salir del país. Pablo Szir y Enrique Juárez (Montoneros) fueron abatidos. Raymundo Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 y actualmente se recuerda ese día como el Día del Documentalista. Jorge Cedrón fue la excepción a la regla: salió del país, pero murió en París en circunstancias todavía no esclarecidas. El resto partió al exilio: Humberto Ríos a México, Fernando Solanas a Francia, Octavio Getino y miembros de Cine de la Base a Perú, Gerardo Vallejo a Panamá y luego España, entre muchos más. La violenta y asfixiante dictadura militar argentina no dejaba muchas opciones.

Con respecto al desmembrado grupo Cine Liberación sus tres integrantes más activos tuvieron destinos diferentes. Getino se fue a Perú, donde se dedicó al estudio del cine y los medios de comunicación visual en el continente. Vallejo encaró un proyecto audiovisual al servicio de la campaña con la cual el gobierno panameño de Torrijos impulsaba la nacionalización del canal de Panamá. Posteriormente recaló en

España, donde organizó una escuela de cine (Tal, 2003: 8-9) y realizó, en 1978, *Reflexiones de un salvaje*. Mientras Solanas se establecería en Francia con *Los hijos de Fierro* recién finalizada (no pudo tener una distribución propiamente militante en la Argentina), para hacer un trabajo documental a pedido de los franceses (*Le regard des autres*). Con posterioridad encaró sus ambiciosos, y premiados, proyectos de ficción.

El quiebre en la vinculación orgánica

Jorge Cedrón fue uno de los realizadores que más proyectos cinematográficos tuvo, en la línea político militante, durante el exilio. Luego de partir, de la Argentina, fue citado por Juan Gelman para contactarlo con Mario Firmenich (jefe de Montoneros en el exilio), el objetivo era que hiciera un film para propulsar la difusión de la "Contraofensiva" que por entonces dirigía la cúpula de Montoneros desde el exilio (Peña, 2003: 143). Aceptó la propuesta pero le imprimió su sello personal a las entrevistas incluyendo material de archivo. El resultado: la conducción de Montoneros se opuso a la finalización de la película, pero Cedrón la terminó igual. En 1978, *Resistir* (la película en cuestión) tuvo su edición final, y en la misma el director "ajustó cuentas a su manera con los cortes que había tenido que hacer a *Operación Masacre* (...), Cedrón se las arregló para introducir los textos y las tomas cortadas de su otro film" (Peña, 2003: 151). Para "resguardarse" firmó con el seudónimo Julián Calinki, sus "compañeros" desconfiarían de quien se negó a acatar las órdenes de la Conducción³⁶.

³⁶ En 1979 realizó *Gotán*, una obra personal en la que fundió la historia del tango con la de la política

Tras la desaparición de Raymundo Gleyzer el resto de Cine de la Base se volvió a congregarse en Lima, Perú. Por iniciativa de Jorge Denti realizaron *Las AAA son las tres armas*. El film constaba de la lectura de la carta completa de Rodolfo Walsh a la Junta Militar, ilustrada con imágenes de archivo y ficcionalizaciones. Les ocurrió lo que a Cedrón, tuvieron algunos “roces” con las “conducciones”. Nerio Barberis recuerda el suceso acaecido tras su edición final: “Como Walsh era montonero, los Montoneros nos decían que no teníamos ninguna autoridad para usar un texto suyo. Por su parte, el PRT nos planteó por qué usábamos un texto de Walsh, que no era del PRT. Y nosotros les dijimos a todos ‘váyanse a la puta que los parió’ e hicimos la película, que luego se adjudicaron como propia tanto los Montoneros como el PRT” (en Peña y Vallina, 2000: 243). Posteriormente parte del grupo partiría a Nicaragua para, junto con el grupo Cine Sur de México, realizar una serie de cortometrajes para el gobierno de la revolución sandinista, entre los que se contó *El compa Clodomiro y la economía* (1980).

En el análisis de los problemas que tuvieron *Resistir* y *Las AAA...*, con las conducciones de las organizaciones armadas, podemos advertir un quiebre en la vinculación orgánica de los cineastas militantes. Las conducciones del PRT y Montoneros estaban tan confundidas como diezmadas ya afirmada la última dictadura, y muchos de sus cineastas militantes en el exilio consideraron que la tragedia, o el silencio, de las agrupaciones a las que pertenecieron, hasta ese momento, no debía limitar su testimonio a lo que las cúpulas, con muy poca base de sustento, determinaran. Más adelante, y para otras generaciones, la vinculación orgánica sería considerada más bien como un grillete a la militancia que como una

necesidad del compromiso. Los grupos de realizadores que comenzarán a producir en los 90' se ligarán a movimientos sociales de nuevo cuño, evitando posibles encorsetamientos ligados a la organicidad, tal como veremos más adelante. La expresión exasperada de Nerio Barberis dio cuenta de un quiebre, que los realizadores en el exilio debieron hacer para producir materiales que, de todas formas, no llegaron a tener una difusión militante en la Argentina, aunque sí sirvieron en el exterior, como agitadores de conciencias, para informar sobre lo que ocurría bajo el régimen de Jorge Videla.

Otros realizadores en el exilio hicieron, a tono personal, filmes de reflexión sobre la realidad argentina: *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977), *Esta voz entre muchas* (Humberto Ríos, 1979) y *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983). Más allá de estos esfuerzos dispersos no se produjo un "cine del exilio" de relevancia (Guarini, 2003: 32). Esto, según Carmen Guarini, "no es muy comprensible por las circunstancias que se vivían y con las fuertes campañas internacionales denunciando el genocidio que estaba ocurriendo en la Argentina, no se pudo estructurar un cine de denuncia más importante, al menos en términos cuantitativos" (2003: 32). Humberto Ríos responde que resultaba muy difícil hacer filmes sobre la Argentina aún en el exterior porque "una cosa es un escritor que te cuenta cuentos, te arma una historia. Y otra cosa es necesitar el lugar para filmarlo, necesitás estar en la Argentina. Pero una piel envuelta en mortaja no es útil. Es heroico pero no es útil" (2006).

El cine militante necesitaba del contacto con "su pueblo", de lo contrario su bandera de militancia debía ser enrollada³⁷, se podía denunciar pero sin registro

³⁷ Getino, por más que ya no realizará ninguna película, medita desde el exilio: "No hemos podido

documental el anclaje en la realidad, de las imágenes, perdía veracidad. Denunciar requería mostrar y, además, los esfuerzos aislados de los realizadores en el exilio no podían favorecer la satisfacción de la necesidad de ser “fiel(es) al compromiso que asumi(eron) hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles” (Walsh, 2006: 236).

producir cinematografía ni en la clandestinidad pero no por una imposibilidad del ‘cine militante’ o una pérdida de vigencia de muchas de las proposiciones formuladas diez años atrás, sino por la existencia de una situación política que impide al pueblo aún hoy, en 1978-1979, actuar en la superficie e incluso en la clandestinidad” (1981: 19).

“Lapsus”: Los tibios 80’

A comienzos de los 80’, con la dictadura en franco retroceso, estudiantes de cine interesados en el documental se congregaron para formar Cine Testimonio marcando, según una directora muy relacionada al grupo, “un camino colectivo, tanto para producir un cine que aportara a la toma de conciencia, a la discusión y a la producción de nuestra propia identidad, como también aportara a organizar políticas de distribución y de exhibición de este cine” (Guarini, 2003: 33). Entre los filmes realizados, de orientación etnográfica y ninguno de ellos firmado como grupo, se encuentran *Causachum Cuzco* (Alberto Giúdice), *Ni tan blancos ni tan indios* (Tristán Bauer y Silvia Chanvillard), *Los Totos* y *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes). Cine Testimonio se trataba de una cooperativa que aunaba fuerzas para conseguir una mejor distribución y exhibición de los materiales, más que para dar una utilidad política a sus filmes.

Como dice Guarini, las ideas de Cine Testimonio “fueron luego asumidas por Cine Ojo (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini) que se inicia como un colectivo de producción con títulos como *A los compañeros la libertad* o *Buenos Aires, crónicas villeras* y progresivamente se va constituyendo en una productora de cine independiente” (2003: 34). La voluntad de Cine Ojo estaba puesta (y aún lo está) no sólo en querer mostrar “una realidad”, sino también en querer que “algo cambie en el interior del espectador”. Aunque sus integrantes aclaran, a cada paso dado por el grupo, que esto “no lo hacen al margen del arte. Nuestro cine es político pero se alimenta de las experiencias artísticas más ricas” (en Toledo, 1995: 8).

Los integrantes de Cine Ojo suelen afirmar que lo suyo es el “documental de

creación” ya que consideran que “si no se es capaz de innovar y tomar riesgos desde un punto de vista estético, muy lejos se está de hacer un cine documental fiel a sus valores más profundos” (Guarini y Céspedes, 1995: 11-13). Esa “creación” apunta a una subjetividad marcada e impresa por el director en cada una de sus obras, ese “cine documental de autor”, como es denominado, tiene muchos elementos en común “con la ficción” (Guarini, 1995: 42-43), porque el interés está puesto en resaltar aspectos estéticos de la realidad, más allá de los requerimientos de los sucesos documentados.

Cine Ojo se apartó de las concepciones de un cine comprometido, manejadas en los 70’, y prefirió dejar guardadas las banderas del cine militante que se habían enrollado en tiempos de la dictadura. Han dicho que “no está en nuestras manos cambiar nada”, o “lo que buscamos no es que nuestro cine transforme la realidad” (Guarini, 1995: 46-47). La afirmación que llevó a los realizadores a insertarse en organizaciones políticas armadas en los 70 (“una película no cambia la realidad”) fue rescatada y leída de forma diferente por Guarini y Céspedes. Si bien consideran que la realidad sólo puede ser transformada por la praxis, eso no los conmina a involucrarse con realizaciones vinculadas (en la producción/exhibición) a movimientos sociopolíticos (Guarini, 1995: 45).

Sin embargo, hay una película de Cine Ojo que podría ser relacionada con el espíritu militante de la década anterior, aunque sus realizadores luego abjurarán de ella. *A los compañeros la libertad* (1987) se hizo dentro de la campaña por la libertad de los últimos presos políticos que quedaban durante el gobierno de Raúl Alfonsín, fue realizada para una intervención política: la liberación de unos “compañeros” (Guarini, 1995: 43). Sin embargo, el film fue considerado posteriormente como un

retroceso "por ser una película de urgencia (...) Allí los testimonios tienen un claro y expreso valor político (...), es eso justamente lo que hace que sea un poco más aburrida. Esto nos demostró una vez más que no nos equivocábamos en el camino que estábamos intentando seguir" (Guarini, 1995: 44). El film es evaluado, por sus directores, sólo por sus elementos formales, sin ser considerado más allá de su condición de producto cinematográfico. Por eso el film de intervención política *A los compañeros la libertad* (1987) no merece una mención positiva, para sus propios realizadores, sino que constituye un ejemplo de una experiencia fallida que afirma a Cine Ojo en su postura a favor del "documental de autor".

Con respecto al cine militante, si bien dicen rescatar unos pocos aportes de los grupos de los 60' y 70' (tanto los integrantes de Cine Testimonio y Cine Ojo como otros directores relacionados con ellos), éste es criticado por "falta de concepto" o carente de un "punto de vista propio". Con respecto al "concepto" Carlos Echeverría (realizador de *Cuarentena: Exilio y regreso*, en 1984, y *Juan, como si nada hubiera sucedido*, 1987³⁸) dijo que generalmente "el concepto está vinculado a lo que uno piensa en un determinado momento político del país", y específicamente a la forma de encarar un problema (Echeverría, 2005). Echeverría utiliza esta noción para criticar a los realizadores que dicen hacer cine militante destacando que "los documentales 'urgentes'" tienen "una falta de concepto"³⁹. O sea, según Echeverría, el "cine militante contemporáneo" se encuentra anquilosado en el respeto por las ideas y estructuras narrativas del documental de tiempos pasados, sin poder superar

³⁸ *Juan...* suele ser citado, y con fundamentos, como uno de los pocos documentales serios sobre la dictadura y sus cómplices civiles, realizado en los 80', que no se alimenta de las teorías hegemónicas durante el alfonsinismo.

³⁹ En sintonía con el parecer de Echeverría se encuentra Andrés Di Tella: "Para mí, un documental bien hecho debe tener un punto de vista. Lo que sucede es que a veces el punto de vista 'militante', o excesivamente ideologizado, es una coartada para no tener un punto de vista propio" (Céspedes y

cierto umbral para la experimentación de nuevas formas consideradas actuales. Veremos más adelante que las experiencias contemporáneas indican lo contrario.

Marcelo Céspedes define su visión: “me parece que uno lo que trata de hacer (...) es romper con ese cine militante, algo que hemos recibido por herencia, y que hemos tomado, también, como una forma de justificar nuestras imposibilidades narrativas. (...) También hay que comprender que los tiempos han cambiado, y en ese sentido hay que saberse ubicar” (Céspedes y otros, 2002: 132). Su compañera en Cine Ojo intercede decretando que “en tiempos como el nuestro, a lo que debemos aspirar es a cierta resistencia, pero sin demasiadas pretensiones. Porque es tan abrumador lo que hace el enemigo, el poder, que es bastante ínfimo lo que uno puede modificar” (Céspedes y otros, 2002: 148).

En sintonía con esto último, Céspedes destaca que las cualidades que debe reunir una película que merezca su producción son “primero, y ante todo, la viabilidad del proyecto a nivel económico para poderlo realizar (...) Que eso permita la posibilidad de ser exhibido en televisión. Segundo, el tema pero más que el tema, cómo va a ser contado, desde qué lugar (...) Entonces hoy es necesario hacer algo más personal, de autor” (Céspedes, 2006). Por ende, si la “viabilidad” de la película no responde al interés concreto de los canales comerciales de difusión, sean estos tradicionales o “alternativos de mercado”, el proyecto no merecerá la producción de Cine Ojo (que ya cumplió más de 20 años en el rubro).

Podemos establecer una línea que atraviesa y conecta a los realizadores de la generación del 80 aquí mencionados, en tanto que promueven una revolución del lenguaje audiovisual del documental “tradicional” (actividad destacable, y muy

otros, 2002: 133).

valiosa, pero irrelevante a los fines de este trabajo, ya que se mantiene opuesta a las bases del cine militante de la década anterior porque los contenidos de los documentales, y su tratamiento, son los que la industria cinematográfica tolera). Según su postura, la forma que debe adoptar el documental debe ser desatada de todas las estructuras narrativas anteriores, por lo tanto consideran fundamentada la ruptura con el cine militante. Al mismo tiempo, destacan que los “puntos de vista” propios no deben ser los mismos que los que son defendidos por las organizaciones populares o políticas, resguardando así la autonomía de los realizadores. Por lo tanto, para obtener apoyo material para realizar documentales, se debe trabajar con los mercados abiertos a la revalorización del cine documental (en cuanto a este aspecto no se promueve la ruptura con la tradición del cine comercial o el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales –INCAA-). La “viabilidad económica” cumple un papel considerable en la selección de un proyecto a realizar.

La asunción de la subjetividad es la propuesta de los documentalistas de los 80'. Se puede decir que en esta línea progresiva del cine militante esto puede constituir una victoria por sobre las pretensiones de una objetividad absoluta. Pero, para los realizadores de esta nueva generación, esa subjetividad no les permite establecer compromisos con los sujetos protagonistas de los documentales si no es a costa de la pérdida del “punto de vista propio”.

Es decir, no consideran a la “obra” como lo hicieran los realizadores del cine militante en los 70': superando al producto “película”. En primer lugar, porque no ponen sus filmes a disposición de los actores representados ni promueven proyecciones en espacios culturales o de militancia política; y, en segundo lugar, porque una vez finalizada la película, ésta es destinada a los circuitos comerciales

con exclusividad. El espíritu y la práctica del cine militante fueron rechazados por la "generación del 80", pero continuaron en proceso de latencia para ser retomados por otros cineastas en la siguiente década.

Recuperación de la militancia

*"Yo creo que hoy están apareciendo
muchos más cineastas, jóvenes,
documentalistas urgidos por la necesidad
de expresar lo que están viendo, que en
toda la historia del cine argentino."*

Humberto Ríos (en Ciaffone y Paez, 2002)

A mediados de los 90, ante la evidencia de que las políticas neoliberales estaban saqueando a la Argentina, se retomó la batalla por un cine comprometido con el devenir de los sujetos excluidos o en lucha. El cine militante fue rescatado, según los jóvenes realizadores, del fondo del baúl de los recuerdos para desempolvarlo, pulirlo y amoldarlo para la concreción de nuevas tareas.

Los nuevos grupos de realizadores que se asumen como continuadores del cine militante se disponen amoldando las prácticas y enseñanzas de la militancia de los 60'/70' en un proceso dialéctico (Direse, 2003). Como en todo rescate de una lección del pasado, aquí hay una resignificación, una lectura desde un presente distinto.

Los grupos destacan, más allá de sus diferencias políticas, a los trabajos y teorizaciones de Cine Liberación, Cine de la Base o el Grupo de Realizadores de Mayo, pero no los ubican en el mismo nivel de preferencia. En los nuevos grupos hay una marcada inclinación al rescate de Cine de la Base (De la Puente y Russo, 2006) por el intransigente compromiso de su figura más importante, Raymundo Gleyzer, y

por la ideología política de izquierda socialista que defienden la mayoría de los representantes del “nuevo” cine militante.

En general llaman a retomar “las experiencias interrumpidas abruptamente por la dictadura militar del 76 que marcaron un camino” (Cine Insurgente, 2005). Y dicen aprender de las prácticas de la militancia audiovisual de los 60/70 para leerlas desde el presente, modificando las formas de producción para enmarcarse en las luchas sociales que registran y de las que, también, son protagonistas. En sintonía con ello repiten que sus filmes se realizan teniendo en cuenta una necesidad social y no sólo por una motivación artística individual (Remedi, 2003b: 53). Las maneras que tienen los grupos de encarar las problemáticas sociales, el lugar desde donde lo hacen, los colectivos que forman para reunir fuerzas y los encuentros que promueven para difundir sus trabajos serán repasados en lo que sigue. Para ello se hará un recorrido histórico del, así llamado, resurgimiento del cine militante argentino.

Resurgimiento

"Los eufemismos con que se había tratado de manipular la subjetividad de los noventa empezaron a caer. Donde decía 'globalización' volvíamos a ver imperialismo; donde decía 'daños colaterales' volvía a sentirse el crudo olor al napalm de Vietnam; (...) donde decía 'búsqueda más estética' volvíamos a leer paja intelectual y donde decía 'cine industrial' volvíamos a ver el latrocinio de las mismas

camarillas de inútiles incapaces de llegar a nadie con su cine.”

Fernando Krichmar, *Cine Insurgente* (2004: 195)

Los integrantes de los grupos de cine actuales tuvieron su formación, en su mayoría, en escuelas de cine (así como también fue el caso de Ríos, Vallejo, Gleyzer y otros). El recorrido sigue siendo el mismo: del cine a la militancia político-social. Debido a su marcada sensibilidad social no pueden, como ellos mismos dicen, evitar comprometerse mirando para otro lado mientras realizan documentales que escudriñan las condiciones sociales, sus causas y motivaciones estructurales.

Pero no sólo la miseria es un tema repasado por los documentales (género al que se dedican exclusivamente), sino también las formas de resistencia y lucha populares, la organización de los nuevos movimientos sociales y los emprendimientos autogestivos. Las temáticas, así como las formas de organización y organicidad que asumen los grupos de cine, se encuentran en íntima relación con los tiempos que corren para los movimientos sociales que se pretenden contrahegemónicos. Formas de realización audiovisual y proyección propias del cine militante parecieron resurgir en la década de la agresión neoliberal, adquiriendo una entidad propia que les permitió plantearse como un polo de insurgencia audiovisual contra la difusión “todopoderosa” de las imágenes mercantilizadas de la industria cultural. En estas circunstancias algunos grupos fueron haciendo sus primeras armas.

El grupo Boedo Films fue conformado en 1992 por estudiantes de la Escuela de Cine de Avellaneda. Su primera producción data de ese mismo año y fue *No crucen el portón*. En el documental se registra la lucha de los obreros de Somisa contra la privatización y el achique de la planta. Dos años después hicieron *Después*

de la siesta, sobre los levantamientos en Santiago del Estero, y desde allí se fueron consolidando como grupo con numerosas proyecciones en ámbitos de lucha. *Después de la siesta* se estrenó en Santiago del Estero, en la plaza donde se centralizaron los choques más fuertes entre la policía y los trabajadores (Remedi, 2005).

Claudio Remedi (referente del grupo) define lo que considera los objetivos del cine militante (haciendo reverberar las declaraciones de Santiago Álvarez con respecto a la noción de artista comprometido): "En esta rama del arte y en este contexto el compromiso del documentalista es cada vez más intenso. Porque no sólo se trata de hacer más o menos un buen film, se trata de indagar el cómo cambiar la sociedad a través de retratar los actores sociales que realmente lo hacen" (2003a). La "responsabilidad" tomada por el grupo apunta directamente a revalorizar la tradición artística violentamente suprimida por la dictadura.

Boedo Films no está relacionado orgánicamente con ninguna agrupación. Según sus miembros hablan "con todo el mundo" (Remedi, 2005). Mantienen también una lucha con la industria cinematográfica y los ámbitos de financiamiento público⁴⁰. El grupo se manifiesta a favor del apoyo material del Estado, al mismo tiempo que "adhiera" a las medidas de presión sindical y obrera que están representadas en sus trabajos (no tienen películas dedicadas a movimientos piqueteros). Remedi considera a muchos filmes del grupo (aunque no todos) como militantes porque "están relacionados con una intervención sobre la realidad" (2005).

El grupo Wayruro de Jujuy comenzó sus actividades hacia 1992, pero las que son consideradas por ellos sus primeras producciones son de 1994. No se dedican

⁴⁰ Gracias a la presión lograron que la Secretaría de Cultura de la Nación apoyara la edición y las

exclusivamente al cine y al video, sino que también realizan una revista y publicaron algunos cuadernillos sobre el Cordobazo, el Movimiento de los Sin Tierra (MST) brasileño y las luchas por los Derechos Humanos. Su primer trabajo audiovisual fue *Apuntes de Lucha I y II*, sobre el “jujeñazo” protagonizado por el Frente de Gremios Estatales (FGE) de Jujuy contra el gobernador Ficosco entre los meses de abril y mayo de 1994⁴¹. En julio de ese mismo año documentaron la “Marcha Federal”, que congregó a una gran cantidad de gremios del norte argentino, y de otras partes del país, para terminar en Buenos Aires el recorrido iniciado en La Quiaca contra el ajuste y las políticas neoliberales adoptadas por Cavallo y Menem. El documental se llamó *Norte en Marcha*.

Los integrantes de Wayruro son, en su mayoría, egresados de la carrera de Antropología de la Facultad de Humanidades de Jujuy. No son orgánicos a ningún partido político, tal como declara Ariel Ogando, uno de sus fundadores, “no pertenecemos a ningún partido pero mantenemos relaciones fraternas con muchos de ellos” (2004: 134). Ogando, junto a Carina Borgogno, fueron invitados a mediados de los 90’ por la Universidad Internacional de Andalucía para difundir sus trabajos y experiencias. En la misma década realizaron también *Los hijos del ajuste*, *La revolución de los pañuelos*, *Purmamarca tierra de coplas* y *Toros en Casabindo*. Estos dos últimos títulos dan cuenta de una vertiente más etnográfica en las realizaciones de Wayruro, tratando de vincular su militancia audiovisual con el registro antropológico.

El grupo Alavío se conforma poco después de la realización de *Viejos son los*

proyecciones de *Fantasmas en la Patagonia* a través de un auspicio en 1997.

⁴¹ Esta movilización, en la cual el “Perro” Santillán tuvo una amplia participación y expresión mediática, culminó con la renuncia del gobernador.

trapos de Fabián Pierucci y Enzo Velazco en 1993. Documental que tuvo una difusión entre sectores que hacía veinte años no se encargaban de la exhibición de materiales testimoniales: los sindicatos. La proyección del film en la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) favoreció a que varios grupos en gestación pensaran en conformar un circuito de exhibiciones con más “llegada” a los protagonistas de las luchas. Para Alavío, la experiencia más importante de aquella época fue la dirección del noticiero del canal 4 (Utopía), del barrio de Caballito en la Ciudad de Buenos Aires, por parte de Pierucci. Allí la producción de los materiales debía ser “urgente y de calidad” (Pierucci, 2005). En cuanto a la formación, además de venir de diversas militancias sociales, los miembros de Alavío han hecho cursos de realización audiovisual. Pierucci hizo un curso con Solanas aunque, según admite, “creo que no me sirvió mucho de experiencia” (Pierucci, 2005).

Pierucci argumenta que Alavío mantiene autonomía “como grupo político” haciendo acuerdos de realización con movimientos sociales, sin estar “condicionados a ningún tipo de aparato” (Pierucci, 2005). La relación con los sujetos en lucha es muy estrecha porque, como dicen, “nosotros nunca vamos a apretar REC antes de que los compañeros se pongan la capucha” (Pierucci, 2003). De su contacto con los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD) datan *El Rostro de la Dignidad, memoria del MTD de Solano* (2001), *Crónicas de libertad* (2002) y *Libertad (organizando la resistencia)* (2002), entre algunos cortometrajes documentales.

El Movimiento de Documentalistas se fue conformando a partir de 1996, cuando un grupo de estudiantes y profesores de la Escuela de Cine de Avellaneda decidió organizar un Festival Nacional de Cine y Video Documental. Fue el primero, en su tipo, realizado en la Argentina. El grupo se denominó, en un principio,

Encuentro de Documentalistas, para desde el 2000 adoptar el nombre que hoy mantienen.

Aunque cada uno de ellos tiene trabajos que pueden ser encuadrados dentro de la conceptualización de cine militante, el Movimiento en sí no tiene realizaciones. Se ocupan, como grupo, de la organización del citado Festival Nacional, de talleres de producción audiovisual, cursos, publicaciones y, desde el 2002 -junto a productores, instituciones y realizadores de otros países-, del Festival Internacional Tres Continentes del Documental que se realizó con sedes rotativas (Buenos Aires 2002, Sudáfrica 2003, India 2004, Venezuela 2005, Buenos Aires 2006). Las ideas políticas del Movimiento son resumidas por Miguel Mirra, miembro fundador: "Tenemos que suicidarnos como documentalistas individuales para renacer como documentalistas colectivos junto a los compañeros de los barrios (...) No le vamos a decir nada, ni lo que tienen que hacer ni lo que no tienen que hacer. Es más, vamos a aprender" (2005). De esta forma se da cuenta del proceso que los llevó de la profesión de documentalista (sin abandonarla) a la militancia político-social.

Por su parte, el grupo Cine Insurgente culminó de tomar forma en la realización de *La resistencia* (1997). Un documental en el que se registró la represión a la marcha por una huelga general, a la que adhirieron la mayoría de los sindicatos, alternando con imágenes de la Marcha de la Resistencia convocada por los organismos de Derechos Humanos todos los años. Esta película iba a formar parte de *Noticiero Obrero*, un emprendimiento fallido que fue organizado por el grupo Contraimagen.

De todas formas, un trabajo anterior puede ser tenido en cuenta como el origen del grupo: en 1996 se produce, realiza y proyecta *L'Hachumyajay (Nuestra*

manera de hacer las cosas) en Salta, con la dirección de Fernando Krichmar y Adrián Diez. Se trató de un documental en el que se destacó la importancia de la lucha de los indígenas del Chaco salteño por su tierra, y la resistencia en la que se mantenían debido a la explotación a la que eran sometidos. Este trabajo los “convenció –según uno de sus directores- de la necesidad de formar un grupo que garantizara el proceso completo, desde la realización hasta la distribución de los materiales, basándose en un acuerdo político” (Krichmar, 2004: 187).

En 1999 filmaron *Diablo, familia y propiedad* para colaborar en la lucha del pueblo jujeño contra la represión, y como forma de restituir una memoria colectiva de la explotación obrero-campesino-indígena. Al igual que los anteriores, Cine Insurgente se constituye en un grupo político pero no partidista, sin aceptar aportes de ninguna fundación (Riposatti, 2003). Representan una lucha contra el Estado desde afuera de los circuitos comerciales debido a que, como destacan, “el espectador (para liberarse) debe en este proceso pasar de sujeto pasivo a productor activo” (Cine Insurgente, 2002). Reminiscencias retóricas de las experiencias del cine militante se manifiestan regularmente. En cuanto a sus formaciones profesionales, sus integrantes hicieron carreras terciarias y universitarias⁴².

El grupo Contraimagen se conformó en 1997, con estudiantes de la Universidad de La Plata y de la Escuela de Cine de Avellaneda, a partir de la realización de *Díase Autopartes*, documental que debía formar parte del fallido *Noticiero Obrero*. En el mismo año filmaron *Teresa Rodríguez* y, ya militando dentro del Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS), hicieron una serie de trabajos sobre

⁴² Krichmar estudió en la escuela de cine de Rosario, Alejandra Guzzo en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) de Buenos Aires, mientras que Riposatti (directora de la reciente *Yaipota Ñande Igüi*) es licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA).

conflictos extranjeros como *30 años del Mayo Francés* (1998), *Kosovo* (1999) y *La huelga de la UNAM* (2000). Recientemente realizaron *Revolución y Guerra Civil en España* (2006) con el apoyo del Instituto del Pensamiento Socialista Karl Marx y el PTS.

Resulta llamativa la cantidad de documentales sobre crisis políticas de otros países que realizó Contraimagen, ya que de los grupos mencionados anteriormente sólo Cine Insurgente tiene algunas producciones sobre Colombia (*De Marquetalia a Bogotá*) y Cuba (*¡Por los cinco! Libertad a los presos políticos del imperio* y *En la boca del león*), estas últimas debido al trabajo docente de algunos de sus integrantes en la isla caribeña; y Alavío sobre la invasión estadounidense a Irak (*Fallujha, la noche más larga*). En el resto de las producciones, los grupos se han abocado a tratar cuestiones nacionales en estrecho contacto con los protagonistas de los documentales. En este punto cuesta discernir si esas películas de Contraimagen se hicieron por encargo del partido o fueron fruto de iniciativas personales. Sobre todo porque los integrantes niegan una vinculación orgánica del grupo al PTS (De la Puente y Russo, 2006), aunque admitan su filiación al mismo. Su trabajo más conocido, y que será muy difundido en los eufóricos primeros meses de 2002, será *La batalla de Salta* (2001).

En el año 2000 el grupo Adoquín Video registró las protestas realizadas en Mar del Plata por la Unión de Vecinos Organizados (UVO). Cuando regresaron a Buenos Aires se enteraron que su máximo referente (Emilio Alí) había sido condenado a 5 años de prisión por solicitar comida, para los comedores infantiles, en un supermercado. El registro sirvió para finalizar *Hasta donde dea*, y volver ese video un arma para la militancia por la liberación de Alí. Ese trabajo fue el más conocido

del grupo ligado a la Federación Tierra, Vivienda y hábitat (FTV) en la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), aunque, como Pablo Navarro Espejo (miembro fundador) dice, Adoquín se conformó en el lejano año de 1988 con la realización de algunos cortos (en Bustos, 2004). Lo cierto es que el grupo se consolida con la difusión del mencionado film y con *¿Piqueteros? sí, piqueteros* de 2001. Uno de sus últimos trabajos es *No me extrañen...*, un documental testimonial de denuncia sobre los responsables del asesinato del militante Martín “el Oso” Cisneros en 2004. Adoquín no es un grupo que se caracterice por su constancia en la producción y exhibición. Su trabajo es muy discontinuado y, más bien, funcionan como rama audiovisual de la FTV-CTA.

El efímero grupo 1° de mayo (de estudiantes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica –ENERC-) se organizó a partir del rodaje de *Matanza* entre 1998 y el 2001, un documental sobre la organización popular Corriente Clasista y Combativa (CCC) en un barrio del partido de La Matanza. Emiliano Penelas, uno de los directores de esa película, dijo en el 2002 que el INCAA no les había dado ningún subsidio para la realización, pero aseguraba: “Vamos a pedir al Instituto por primera vez para que nos brinden un apoyo para la exhibición” (Penelas, 2002). En cambio, el documental fue ampliamente difundido por la CCC y participó de varios festivales, aunque ello no impidió que, finalmente, el grupo se disolviera sin más producciones en su haber. Algunos de sus integrantes siguieron trabajando en su propia productora: *Magoya Films*.

El grupo de cine y foto Ojo Obrero se congregó a mediados de 2001, poco antes del Encuentro Nacional de Agrupaciones Piqueteras. “Nuestra cámara –según argumentan- está al servicio de la lucha contra el Estado capitalista. Nos

reivindicamos piqueteros y el cine que hacemos tiene el objetivo de ayudar a la organización piquetera para tirar abajo este poder y construir un nuevo poder” (Ojo Obrero, 2003b). Con respecto a su percepción sobre la necesidad de un cine de intervención política, consideran que “los materiales audiovisuales cumplen hoy una función muy importante en el desarrollo de la lucha de clases, como documentos formativos” (Ojo Obrero, 2002a). Destacan, además, que su método de “análisis y acción” es el “marxista” para plantearse objetivos y adherir a una fuerza política ya constituida (Ojo Obrero, 2002b). De esta forma llegan a la conclusión de que su intención es ir más allá de la película en sí, para “generar un material audiovisual que sirva para fomentar el debate y colectivizar las experiencias, planteando la necesidad de una salida política propia de los trabajadores” (Ojo Obrero, 2003a).

Los integrantes de Ojo Obrero (orgánicos al Partido/Polo Obrero) se autodenominan piqueteros porque contribuyen con la lucha a través de la documentación (Ojo Obrero, 2002a). Es pertinente remarcar que Ojo Obrero es el único grupo que denomina a su trabajo como “cine piquetero”, concepto que no le cabe a los demás realizadores que no se asumen como tales, sino que distinguen que su trabajo -por más solidario que sea con los sujetos populares en lucha- es realizado por intelectuales comprometidos y no por piqueteros. Sin embargo, varios de sus integrantes son egresados o estudiantes de las carreras de Comunicación y Diseño de Imagen y Sonido de la UBA.

Es necesario subrayar que casi todos los miembros referentes y fundadores de los grupos tuvieron una formación educativa terciaria o universitaria, y que se manifiestan en lucha contra el Estado con independencia de organizaciones partidarias o sindicales (excepto los casos mencionados de Contraimagen, Adoquín

Video y Ojo Obrero). O sea, la mayoría de los realizadores hicieron un camino que los llevó del cine a una militancia política apartidaria.

2001: motorización de la militancia

"Desde el 2001 este cine se convierte no sólo en promotor de debate de ideas, sino también, por ejemplo, en promotor de la libertad de presos políticos, de la solidaridad para un fondo de huelga de una fábrica, contrainformador o directamente informador de realidades sesgadas por otros medios."

Claudio Remedi, Boedo Films (2003b)

Desde la revuelta del 19 y 20 de diciembre de 2001 en la Argentina, los grupos de cine verían revalorizadas sus actividades. Se abrirían nuevos espacios de exhibición, los movimientos sociales se acercarían por iniciativa propia a los grupos y un público, un tanto especializado, conmovido y movilizado por los sucesos represivos, se vería seducido por las producciones de grupos que hasta ese momento eran tabú en ámbitos artísticos. Hasta los grandes medios masivos -que eran criticados con nombre y apellido en los filmes-, publicarían entrevistas, actividades y notas sobre este "nuevo" suceso. De manera que la revuelta generó "un impulso inesperado" (Remedi, 2003a), de esta forma el fenómeno de un cine comprometido con las luchas populares cobró una importancia inédita que trascendió los espacios

de militancia “clásica” (Boido, 2003).

En esta coyuntura histórica siguieron surgiendo grupos, esta vez motivados por la relevancia de los acontecimientos. Venteveo Video hizo *La bisagra de la historia* donde combinó documentación de la crisis con reflexión poética. Proyecto ENERC (grupo formado por estudiantes de esa escuela de cine) realizó -con el registro íntegro, sin cortes, de un asentamiento filmado por un piquetero- *Compañero cineasta piquetero*. Indymedia video produjo su primer trabajo luego de la masacre de Avellaneda (*Piquete Puente Pueyrredón*), donde fueron asesinados Kosteki y Santillán. Y, por último, el grupo Mascaró, Cine Americano realizó sus primeras armas en el audiovisual.

Mascaró sería conformado por integrantes de la carrera de Investigación Periodística de la Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo (UPMPM), donde tuvieron como docentes a integrantes de Cine Insurgente. Egresaron en 2002 y su primer largo documental fue *Uso mis manos, uso mis ideas* (película que ganó el primer premio del politizado V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos). Este film fue estrenado en Villa Obrera (Neuquén), lugar donde se realizó. El segundo largo fue *Gaviotas Blindadas, historias del PRT-ERP (1961-1973)*. La difusión de sus películas suele recaer en festivales, muestras de cine político o proyecciones en universidades. Su interés está puesto en “la necesidad de una política activa de contrainformación, para contrarrestar el masivo alcance de los monopolios informativos” (Mascaró, 2003: 62).

La movilización suscitada, en torno de la revuelta de diciembre de 2001, no sólo impulsó a la realización de registros audiovisuales sobre la vertiginosa organización social de aquel verano. También dio lugar a que los grupos de cine de

intervención política hicieran un trabajo que traspasara los límites clásicos del director de cine industrial: concibiendo a la obra como un todo destinado a la agitación política, como era entendida en los 70'. Potenciados por la efervescencia política del 2001, los grupos sintieron la necesidad de nuclearse en colectivos de trabajo o asociaciones de defensa de su profesión, así como también de organizar festivales de cine militante que reunieran todas las producciones que se presentaban como la imagen y la voz de la lucha y la resistencia popular.

Festivales: encuentro, politización y compromiso (2º parte)

Así como a fines de los 60' los festivales fueron punto de encuentro, intercambio, difusión y reunión de fuerzas para el cine militante, a comienzos del siglo XXI también se realizaron festivales en búsqueda de los mismos objetivos.

Entre el 6 y el 13 de diciembre de 2001, muy pocos días antes de la renuncia de Fernando De la Rúa y con el corralito de Cavallo ya implementado, diversos grupos de cine se dieron cita en el cine Cosmos de Buenos Aires para el "Ciclo de Cine Piquetero"⁴³. La convocatoria fue lanzada por Cine Insurgente y reunió producciones de Alavío, Ojo Obrero, Boedo Films, Contraimagen, 1º de mayo, Adoquín Video y El cuarto patio⁴⁴. Desde ese encuentro premonitorio de lo que habría de venir, los grupos se lanzaron a la amplia difusión de sus materiales y al

⁴³ La noción de "Cine Piquetero" será posteriormente abandonada por todos los grupos excepto Ojo Obrero, como ya viéramos. Una de las críticas más ácidas al uso de esa denominación la da Fabián Pierucci de Alavío: "El problema con la movida del cine piquetero es que se crea una marca, que se transforma en una mercancía validada en todo el mundo, y del cual nosotros nos arrepentimos, algunos la pudieron aprovechar comercialmente" (2005).

⁴⁴ No se decidió incluir a El Cuarto Patio como integrante de la "nueva ola" de cine militante aunque haya establecido lazos con algunos grupos, ya que se dedica, casi con exclusividad, a la producción de documentales informativos / educativos para la televisión del interior.

intercambio solidario entre sí bajo las mismas condiciones de producción (no basadas en acuerdos comerciales) y similares ideologías políticas.

En marzo del 2002 se realizó el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y (paralela y totalmente por fuera de la organización oficial) una muestra de cine político y militante. La misma se organizó como una protesta debido a que el interés de los realizadores del Festival era hacer una retrospectiva del tercer cine desligada de la candente situación política del momento. En la muestra paralela se cruzó la producción de los 60/70 con la más reciente. "El cine político ya no era una pieza de museo –dijo uno de los organizadores de la muestra paralela-, como se quería mostrar en el Festival oficial, sino que estaba vivo y revalorizado también por estar junto a la producción actual" (Remedi, 2003a). Al respecto, y muy ofuscado por la visión parcial de los organizadores del Festival, un referente del cine militante de los 60/70 dijo, con respecto al cine de intervención política actual: "Este cine –manifestó Humberto Ríos- no puede ir a las salas, porque se mataría a sí mismo, se lo colocaría en una especie de campana de cristal, que es lo que quiere hacer el Festival (de Mar del Plata) con el cine del setenta, lo quiere encapsular en el tiempo y no vincularlo con lo que está pasando hoy" (en Ciaffone y Páez, 2002). Aquel "Contrafestival" (Boido, 2003), tal como se denominó a esa muestra paralela, estaba concebido como una respuesta a los canales oficiales que "desprocesaron" a un movimiento artístico después de ubicarlo en un pasado remoto.

El "nuevo" cine militante salió también al exterior bajo la denominación de "cine piquetero". Peter Schuman, el seleccionador designado del Festival de Berlín para América Latina, se interesó en estos nuevos documentales que rescataban el espíritu de los realizadores perseguidos o asesinados durante los 70'. Alejandra

Guzzo, de Cine Insurgente, decía al respecto que Schuman “desde el principio se mostró interesado en el nuevo cine político y social que en este momento de crisis profunda retoma viejos conceptos que en los ‘90 parecían desaparecidos” (en Blejman, 2003). Aunque el Festival de Berlín no acepta producciones en video para la competencia, sino sólo en fílmico, Schuman programó una sección especial para la difusión de algunas películas como *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC), *Memoria, vacuna contra la muerte* y *Tercer tiempo* (Cine Insurgente), *Cerámica Zanón* (Contraimagen) y *Piqueteros carajo* y *Bruckman es de los trabajadores* (Ojo Obrero). El envío del material fue evaluado positivamente por el conjunto de los realizadores, inclusive por aquellos que no pudieron mandar sus materiales. El renovado cine militante argentino (o “cine piquetero” como le llamaron) fue difundido en Europa, como así también había ocurrido con *La hora...* y *Los Traidores*.

En el 2004 se lanzó el Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO) organizado por Ojo Obrero, quienes manifestaron: “Intentamos, con este Festival, no sólo difundir las producciones del llamado ‘cine militante’ o ‘cine piquetero’, sino que queremos que los realizadores individuales y grupos que están en las calles con sus cámaras para reflejar la realidad desde el lugar de los que luchan, tengamos la oportunidad de conocernos e intercambiar experiencias. Ya no nos cabe mirar desde una nube” (Ojo Obrero, 2004). En esta primera edición las sedes fueron el cine Tita Merello y la imprenta recuperada Chilavert. En el mismo participaron los grupos que ya se habían dado cita en el “Ciclo de Cine Piquetero”, otros formados a posteriori y realizadores independientes. En las dos ediciones siguientes el FELCO fue realizado en La Paz, Bolivia (2005) y en San Pablo, Brasil (2006), gracias a las redes tendidas por el PO para la organización conjunta con otros partidos de izquierda de los países

límites. Es necesario destacar que no existe una programación autoritaria del material a exhibirse, ya que el público decide, en las rondas de selección, qué películas se proyectarán. No se cobra entrada en las exhibiciones previas ni en el Festival.

Por último se pueden mencionar dos festivales que en sus programas incluyeron a filmes políticos comprometidos. El Festival Nacional de Cine y Video Documental, organizado por el Movimiento de Documentalistas, tuvo la participación de Alavío en las proyecciones y de integrantes de Ojo Obrero y Boedo Films en los debates del Foro del Documental y la Comunicación, dando lugar a una instancia de reflexión y crítica de las experiencias de la militancia audiovisual. El otro encuentro es el Festival de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC) realizado en Santiago del Estero y Buenos Aires cada año. En su quinta edición (2003) varias producciones de intervención política se dieron cita en el mismo: Ojo Obrero, Contraimagen, Boedo Films, Indymedia Video y Mascaró presentaron películas y participaron de los debates en comisiones. El director del DerHumALC dijo en el catálogo de aquella edición que "el festival DerHumALC se propone aportar todo su esfuerzo a la consolidación de una red que establezca canales de intercambio y proyección internacional de la producción de cine anclada en los derechos humanos" (Santucho, 2003: 9). Los realizadores no están por fuera de esa voluntad de "proyección" que, en definitiva, hace difundir las luchas populares argentinas por todo el mundo. Varios festivales y muestras hacen conocer tanto las películas de cine y video comprometido y militante, como las luchas que éste fomenta y documenta⁴⁵.

⁴⁵ Sobre la entrega de este trabajo se estaban haciendo las rondas de selección para una nueva edición del FELCO en Buenos Aires, y una muestra de documentales en el complejo Tita Merello organizada por Documentalistas Argentinos (DOCA) con una mayoría de películas de los grupos ya mencionados.

Colectivos

Los colectivos de grupos constituyen un espacio de encuentro, debate y confluencia de ideas que permiten el intercambio de experiencias entre realizadores o los acuerdos solidarios de colaboraciones. Pero, al mismo tiempo, esos encuentros pueden convertirse en verdaderos campos de batalla debido a las diversas posturas políticas allí defendidas. Pese a ello, los grupos de cine, surgidos en los 90', ya remontan una historia de agrupaciones de defensa de los derechos del trabajador de cine y, al mismo tiempo, de la conformación de colectivos de producción y difusión de materiales.

En 1999 se formó el Espacio Mirada Documental (EMD) donde se dieron cita integrantes de Boedo Films, Contraimagen, Cine Insurgente e independientes. El *leit-motiv* de esta agrupación fue la necesidad de funcionar como un lugar donde discutir los problemas de los documentalistas, sumando fuerzas para realizar acciones en común que beneficien al género (Remedi, 2003a). Esa actitud obtuvo buenos resultados ya que lograron que Eduardo Antín (Quintín) abriera una sección dedicada al cine documental en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), del cual era el director. "Huellas de lo real" fue el nombre que se le dio, y que permanece desde el 2001 (Direse, 2003) bajo otras denominaciones, aunque las producciones de estos grupos nunca hayan sido exhibidas en el BAFICI. Por otra parte también organizaron una muestra de documentales en "Liberarte", la cual inauguraría un sinnúmero de encuentros, muestras y proyecciones de cine documental. En su manifiesto decían que "el esfuerzo individual necesario para producir se puede

multiplicar a través de un accionar conjunto” (en Remedi, 2003a). Ese mismo axioma sería sostenido en los colectivos de posterior formación.

La Asociación de Documentalistas (ADOC) suplantó a EMD cuando los sucesos de diciembre de 2001 superaron todas las previsiones. La asamblea fundacional de ADOC fue citada para el 21 de diciembre y nucleó a más de 60 realizadores (Krichmar, 2004: 196), entre los que se encontraron, también, trabajadores del audiovisual no militante. En su manifiesto fundacional se puede leer que ADOC surgió para constituirse como una asociación que participe activamente en la defensa y profundización de políticas públicas adecuadas y específicas para el Cine Documental (en Remedi, 2003a).

Sin embargo, ADOC no sólo se conformó como una asociación de presión sino también de producción. Luego de los sucesos de diciembre de 2001 se le solicitó a Fernando Krichmar y Myriam Angueira la realización de un documental sobre los hechos de esas jornadas, el film se llamó *Por un nuevo cine en un nuevo país*. El documental fue “confeccionado” con distintos “retazos” de registros realizados por los grupos integrantes de ADOC. “Lo que podemos afirmar –dijo Remedi- es que en ADOC se unieron una gran cantidad de compañeros que hacen documental social / cine militante”, esto conformó un caldo de cultivo para abastecer a las actividades que definieron a un cine comprometido con la realidad documentada, ya que, según afirmaron, “manifestamos nuestras miradas de autores críticos frente a una sociedad que no funciona y es tarea militante transformarla” (en Remedi, 2003a).

Aquel “caldo de cultivo” no germinó, sino que hizo combustión para producir sus primeras explosiones. Tratando de recuperar la trunca experiencia del *Noticiero*

Obrero se conformó Argentina Arde⁴⁶ (AA), en enero del 2002, para la realización conjunta de "videoinformes" sobre la realidad argentina con una neta intención contrainformativa. El encuentro fue convocado por Cine Insurgente, Contraimagen, Ojo Obrero e Indymedia y acudieron a su primera asamblea más de 150 realizadores ante el llamado "Vos lo viste, vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten". En su manifiesto fundacional llamaban a "generar un canal alternativo a los medios del sistema" (Argentina Arde, 2002). Esta lucha, en el plano de la información, contra el sistema, se dio a través de cinco videoinformes, de diez noticias cada uno, realizados por los grupos participantes de AA (Alavío, Boedo Films y otros, además de los ya aludidos convocantes)⁴⁷. La distribución se hizo en casetes y se exhibió en fábricas, asambleas, centro culturales, comedores, facultades, etc. El carácter asambleario de la experiencia fue, según algunos participantes, su carta de defunción ya que los grupos que respondían a partidos políticos trataron de ganar espacios de decisión preferenciales (Riposatti, 2003). Otros prefieren volcarse por dar una explicación que vincula la vida activa del colectivo con la de las asambleas y su declinación con la de las mismas (Remedi, 2005). AA dejó de producir luego del videoinforme dedicado a la masacre de Avellaneda en junio de 2002. La experiencia contrainformativa dejó sus producciones como prueba de la existencia de visiones alternativas a las de los medios masivos. Considerando al cine militante como "un arma de contrainformación", como lo definía Gleyzer, AA intentó empuñarlo contra el sistema durante la crisis.

"Nuestro norte es claro: sembrar ampliamente la idea de la independencia

⁴⁶ En obvia alusión a la experiencia artística colectiva de Tucumán Arde, de 1968.

⁴⁷ Hubo un sexto videoinforme hecho sólo por Cine Insurgente e integrantes de Mascaró cuando AA ya estaba desmembrada.

política tanto de los grandes empresarios como de los pequeños explotadores” (Hacher, 2003). Bajo esa consigna y objetivo se conformó el colectivo Kino-Nuestra Lucha en el 2003, ligado al periódico Nuestra Lucha (órgano del sindicato ceramista de Neuquén, relacionado con el PTS). Los grupos que lo integran son Contraimagen, Boedo Films, Ojo Izquierdo y ZVTL (Neuquén), Indymedia y los realizadores Ernesto Ardito y Virna Molina (directores de *Raymundo*). Su interés está puesto en el registro de las luchas obreras que se manifiestan en la toma de fábricas, los procesos de recuperación y puesta en funcionamiento sin patrones, las huelgas y las protestas de trabajadores que rompen con los sindicatos “burocráticos”. El valor de sus producciones está basado, según expresan sus miembros, en su utilidad política, porque trabajan “construyendo una herramienta que contribuya en las discusiones políticas, que ayude a reflejar y reflexionar sobre las distintas experiencias de lucha que está realizando el movimiento obrero” (Broun, 2003). Kino produce videos, a la manera de Noticieros Obreros, para ser distribuidos en sindicatos o fábricas recuperadas afines a las luchas obreras documentadas, además de los ámbitos de militancia partidaria del PTS. Entre los trabajos realizados se encuentran *Lavalán*, *Valentín Alsina*, *Control obrero de los trabajadores de Brukman*, *Construcción*, *Aportes* y *Zanón, escuela de planificación*. Kino-Nuestra Lucha continúa reunido como colectivo en la actualidad.

En el 2006, y luego de varias reuniones, se conformó Documentalistas Argentinos (DOCA) para presionar al INCAA por leyes de fomento y subsidios para el cine documental, entre otras tareas. Participan en DOCA miembros de Ojo Obrero, Cine Insurgente, Kino-Nuestra Lucha e independientes. Proponen “una mejor y mayor distribución democrática y transparente de los recursos para el desarrollo

documental” (DOCA, 2006). Por ello la asociación presentó un plan de fomento específico ante el INCAA.

Recientemente informaron sobre un resultado alentador de sus gestiones: el anuncio del Gerente de Fomento del INCAA, Fabián Blanco, sobre la creación del nuevo plan de fomento para el documental teniendo en cuenta los lineamientos propuestos por DOCA. Abriéndose así una instancia “histórica”, según los miembros de la asociación, en la cual el INCAA se comprometió fomentar al cine y video documental tomando en cuenta todas sus particularidades (escritura de proyecto, presupuesto documental, etc.) (DOCA, 2007). El colectivo considera que se puede presionar para lograr que el INCAA financie al cine documental, sin que eso suponga condicionar el contenido de las producciones militantes.

Más allá de las funciones asumidas por la última entidad conformada hasta la fecha, el trabajo por un cine comprometido sigue haciéndolo cada grupo de forma particular, dejando de lado la realización de producciones colectivas como sucedía en el marco de ADOC o AA. Por lo tanto, gestionar el apoyo del INCAA no contempla, para los grupos que forman parte de DOCA, una “paralización” de las realizaciones militantes para “agradar” al ente estatal, sino la reutilización de (y la producción de nuevos) filmes para presionar a favor de una intervención política: conseguir el fomento.

En búsqueda de la competencia comunicativa (2º parte)

En cuanto a las realizaciones se puede decir que han ido construyendo nuevas formas de producción, edición y exhibición que no hubieran sido posibles en

los 70'. Gracias a nuevas tecnologías de filmación (cámaras livianas y automáticas), montaje (programas de edición para computadoras personales) y proyección (equipos digitales) fue siendo macerado un nuevo concepto para el proceso de realización, en el cual es valorizado el estrecho contacto entre el grupo realizador y los protagonistas / destinatarios del documental. Incluso llegando a extremos en donde las fronteras entre las tareas del profesional y su informante se han vuelto difusas.

El caso de *Zanón, escuela de planificación* (Contraimagen y Ojo Izquierdo, 2002) puede citarse como ejemplo de esta nueva forma de producción audiovisual, ya que cinco versiones del offline fueron exhibidas y discutidas con los trabajadores de la fábrica de cerámicos neuquina antes de la finalización del documental (Remedi, 2003a). El grupo Contraimagen también realizó, junto a Boedo Films, entre el 2002 y el 2003 (antes de que se conformara el colectivo Kino-Nuestra Lucha del que ambos forman parte) una trilogía sobre la fábrica textil recuperada Brukman de Buenos Aires. Trabajo en el que implementaron un nuevo proceso de realización. En ese sentido, resulta pertinente analizar uno de aquellos cortos: *La fábrica es nuestra*.

La particularidad estético/narrativa de este film es que para la reconstrucción del desalojo violento que sufrieran de parte de la Policía Federal, la cámara es manejada por los mismos trabajadores que van relatando los sucesos de aquella represión. Vemos con nuestros ojos lo que señalan en la fábrica los/as obreros/as. Vemos a través de sus ojos.

Este tipo de experiencia, ausente hasta aquí en el cine con intenciones militantes⁴⁸, genera un documental innovador, o "experimental", pero no por ello

⁴⁸ Solanas, Gleyzer, Ríos, los Juárez o Cedrón no dieron el poder del manejo de las cámaras a sus

ininteligible. Para realizar algo novedoso bastó con dar las herramientas de registro a los mismos protagonistas de los sucesos. La fidelidad de esta reconstrucción reposó en la superación de los límites entre realizadores y actores sociales cuando “la realidad lo pidió”, y fueron éstos últimos quienes pudieron hacer a la reconstrucción más fidedigna. El relato fue formulado por los protagonistas al mando de la cámara. Esta transgresión profesional, política y estética fue realizada por los miembros del grupo de cine junto a los propios sujetos del film, ya que ellos se dieron la imagen y filmaron lo que consideraron necesario.

En este caso el realizador cedió momentáneamente el mando de la cámara, y el relato, para construir junto al otro una estética diferente de acuerdo a lo que se deseaba transmitir. Su lugar no fue dejado sino que se hizo un espacio a su lado, dando las posibilidades materiales necesarias para el registro, o la recreación, de las vivencias de los protagonistas.

Otro ejemplo de realización similar fue *Compañero, cineasta, piquetero* (2002) de Proyecto ENERC. Este film se compuso íntegramente con imágenes de un asentamiento de Lanús, acompañadas por entrevistas y el relato descriptivo e histórico de quién filma: un piquetero que vive allí. Las placas insertadas al comienzo se encargan de aclarar que el trabajo de la producción se limitó a la edición final, ya que el montaje fue el originalmente filmado. La elección del lenguaje cinematográfico quedó, íntegramente, en manos del protagonista / realizador.

A su vez, otro tipo de filmes fueron el producto de un acuerdo de realización, en el cual el resultado fue un documental de autoría colectiva. *No me extrañen...*

protagonistas. No podemos asegurar si el motivo fue la complejidad técnica y operativa de las mismas, o la urgencia en registrar las escenas del pueblo movilizad lo que les impidió incursionar en la experiencia inaugurada recientemente por el nuevo cine militante. De cualquier forma se puede decir que no enseñaron las nociones básicas de filmación a los protagonistas de sus documentales.

(2004) fue una realización conjunta de Adoquín Video y el comedor “Los pibes” de La Boca que tuvo una idea rectora: hacer un homenaje a un compañero asesinado (Martín “Oso” Cisneros), denunciando las prácticas mafiosas de la comisaría del barrio. La estética es la convencional para un documental expositivo (Nichols, 1997) y, quizás debido a ello, la utilidad del corto (para la intervención política) puede ser fácilmente esclarecida: a Cisneros lo mataron por su militancia social y otros podrían correr su suerte, por ello la denuncia del hecho rescatando la memoria del compañero y protegiendo a quienes trabajan en el comedor (parte del grupo realizador).

Asimismo, Fernando Álvarez y Alejo Araujo (miembros del Movimiento de Documentalistas) realizaron, en colaboración con el MTD La Matanza, *Construyendo el futuro* (2004) a propósito del trabajo textil y panadero, y de la inauguración del jardín de infantes en su Centro del barrio La Sarita. La participación conjunta en la realización permitió a los miembros de la agrupación debatir sobre las características formales que debía adquirir la película. Un claro ejemplo de ello queda registrado: Toty Flores (referente del MTD La Matanza) propone, a cámara, que no se trate de un documental tradicional de entrevistas sino que se incluyan recursos propios del video-clip para explicar, mediante imágenes, cómo se construyó el edificio en donde trabajan. Así se hizo.

Por último es necesario mencionar un trabajo en el cual la autoría recayó exclusivamente en una agrupación piquetera que contó con el apoyo de estudiantes de cine y comunicación. *No olvidamos* fue realizado en 2003 por el MTD Aníbal Verón, con la intención de que sirviera (a la manera de *No me extrañen...*, luego de la muerte de Cisneros, pero bajo otro signo e ideología política) para homenajear la

memoria de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, denunciando a los responsables de su asesinato y repasando, también, las problemáticas sociales por las cuales militaban.

El recurso a la voz en off informativa, tan frecuente en los documentales expositivos de los 60 y 70 (Moriconi, 2005), es utilizado con otras ideas y para otros fines. No se trata de una voz de autoridad impersonal ("de Dios" al decir de Nichols, 1997), sino que tiene un anclaje explícito: es la voz del MTD Aníbal Verón (expresada a través de un piquetero y no un locutor con perfecta dicción) que da su versión sobre los hechos del 26 de junio de 2002, sobre los que tanto se habló y filmó sin consultar lo que los miembros del MTD (donde militaba Santillán) querían expresar.

Son los propios implicados en las luchas, con el aporte de los grupos de cine, los que hicieron las películas analizadas en este apartado. El lenguaje fue pulido por los protagonistas de los documentales, en el encuentro con los realizadores, en función del contenido que se deseaba transmitir. De manera que los filmes trataron así de funcionar políticamente para lograr la identificación de aquellos a quienes estuvieron destinados (sujetos con la cultura del protagonista / realizador). Los grupos de cine no tuvieron la seguridad de estar realizando un gran aporte a la militancia, pero fueron en busca de la competencia comunicativa con sus destinatarios. Búsqueda a favor de un cine militante más cerca de los sujetos populares. Y, por eso, más cerca de sus objetivos.

Balance

"Hay que tener en cuenta la posibilidad de que nuestros colectivos de referencia consideren que en determinado momento nuestro rol de registro pueda ser cambiado, si es necesario, por cualquier otro que haya que cumplir en cada situación, no pensando que la vida pasa por el visor de una cámara o por una pantalla de proyección."

Grupo Alavío (2004: 207)

Los grupos de cine de intervención política actuales manifiestan tomar los aportes de la vanguardia artístico-política de los 60'/70', reformulando las características que ameritan una modificación acorde a una funcionalidad en las nuevas luchas sociales. La percepción de los realizadores es que "se abren nuevas posibilidades de representación e intentos de 'dar y tomar' la palabra" (Olivera, 2005). Desde su punto de vista, ya no se pelea contra un Estado militar pero hay represión, presos políticos e infiltración de los servicios de inteligencia en los movimientos populares; ya no se habla de colonización cultural pero sí de monopolización/manipulación mediática de los mensajes masivos; las proyecciones no deben realizarse clandestinamente pero, gracias a la autocensura y la internalización de la vigilancia/control, hay muchos espacios que se niegan a la difusión del cine políticamente comprometido.

Parte del cine documental actual parece rescatar los aportes y ejemplos de

los grupos fuertemente politizados de los 60 y 70 aunque, de todas maneras, mantenga algunas diferencias con aquellos. Por ello, es necesario revisar las características que hacen al concepto de cine militante, acuñado al calor de las luchas contra las dictaduras militares y el imperialismo. La sociedad y el sistema político han sido modificados y los actuales realizadores están inmersos en esta realidad, y no en la de hace 30 o 40 años.

Por lo tanto, es posible destacar algunos contrastes entre el cine militante de los 60'/70' y el de los 90'/2000 que, sin embargo, no afectan al cable maestro que une, retroalimentando, a ambas experiencias: el compromiso sociopolítico. Las diferencias y similitudes se dan en varios planos:

1. Tecnológico
2. Organicidad partidaria
3. Concepción de la obra
4. Realización

1. Tecnológico

Los nuevos implementos técnicos han permitido agilizar el proceso de registro directo y exhibición, gracias al video (Barnouw, 1996) y el sonido sincrónico -sin equipos adicionales, no como había sido utilizado en los 60' (Bordwell y Thompson, 1995)-. Esto favorece una particular democratización de las labores de los realizadores y disminuye las dificultades de la grabación y la exhibición con pocos, y livianos, equipos. El video permite que este remozado cine militante multiplique sus

posibilidades de documentación a la par de sus producciones y exhibiciones⁴⁹.

El cine militante de los 60' y 70' requería para la filmación, como condiciones mínimas, una cámara Beta o de 16 mm, como así también un equipo de grabación de sonido y otros instrumentos técnicos. La edición debía realizarse en los escasos laboratorios disponibles, comúnmente en el exterior, y a valores altísimos. Para la exhibición era necesario un proyector de material fílmico y, por consiguiente, las latas con los rollos de cinta en las que estaba la película. En definitiva, se trataba de herramientas de trabajo muy caras y pesadas (sobre todo cuando había que escapar de la policía⁵⁰). Hoy en día no se necesita más que una pequeña cámara, una computadora para la edición y un proyector digital o un televisor (y la policía, por el momento, está ocupada en otras cosas).

2. Organicidad partidaria

A mediados de los 90' comienzan a expandirse los movimientos sociales de base sin organicidad partidaria, con un carácter asambleario en la toma de decisiones y una vocación autogestiva para producir, resistir o reclamar lo que consideran justo. Los ejemplos que se han ido expandiendo son los del Movimiento Sin Tierra de Brasil y los Zapatistas de México, para nutrir, en la Argentina, las ideas del Movimiento Campesino de Santiago del Estero (MoCaSE), los MTD y las fábricas

⁴⁹ Fernando Krichmar de Cine Insurgente destaca la utilización del video como una ventaja: "Nosotros tenemos planteada la construcción de un circuito audiovisual alternativo que sea una especie de red apartidaria, pero no apolítica, donde haya un grupo de gente que trate de difundir en distintos canales determinados materiales y producir a partir de la difusión, el debate e incluso aprendizaje y construcción de nuevos materiales audiovisuales. Creemos que el video da esa posibilidad 'democratizadora' que no existía en el '70 y hay que aprovecharla" (en Cancela, 2001).

⁵⁰ Téngase como ejemplo el incidente que cuentan los integrantes de Cine de la Base, en el cual la policía allanó una proyección y tuvieron que abandonar todo el equipo (película incluida) para poder

recuperadas, entre otros. Así, las maneras de producir, resistir y luchar pasaron a tomar una compleja forma, en la toma de decisiones, que escaparon a las concepciones de muchos dirigentes políticos: la horizontalidad.

Una característica de la mayoría de los nuevos grupos de cine militante está en su falta de organicidad partidaria. Aunque muchos, por el mero hecho de hacer un acuerdo político para realizar un documental, destacan su “participación activa en los movimientos sociales en lucha, asumiendo militancias que exceden largamente el mero hecho audiovisual” (Alavío, 2004: 205). Si los nuevos movimientos sociales se caracterizan por su “horizontalidad” (Zibechi, 2005), los realizadores que se relacionan con los mismos asumen el compromiso de consultar, mostrar y hacer los documentales manteniendo una comunicación constante con los sujetos sociales en lucha.

Es necesario mencionar que hay, de todas maneras, algunos grupos que siguen relacionados orgánicamente con estructuras partidarias y consideran que “sólo se puede organizar una red de distribución y exhibición alternativa de las películas, en la medida en que ésta tarea sea encarada por partidos políticos” (Ojo Obrero, 2002b). Ojo Obrero y Contraimagen no realizan “acuerdos políticos” con los movimientos sociales para las realizaciones, sino que son parte del brazo cultural de los partidos a los que pertenecen (PO y PTS, respectivamente). El caso de Adoquín Video es similar nada más que, en lugar de tratarse de un partido, está vinculado a una agrupación política sindicalizada (FTV-CTA).

Por consiguiente, estos últimos grupos no sólo ven reducido su espectro de temas y luchas a representar, o registrar, sino también los ámbitos a los que pueden

escapar (en Peña y Vallina, 2000).

llegar⁵¹. Sin embargo, su militancia orgánica no les impide establecer vínculos y lazos solidarios con otros grupos no encuadrados en su partido, como sucede en las entidades o colectivos y en los festivales o muestras.

Es necesario mencionar una similitud entre la formación de los realizadores de los 60/70 y los actuales: en su mayoría provienen del ámbito del cine y van hacia la militancia política y no al revés. Es decir, los realizadores tuvieron una formación terciaria o universitaria que luego canalizó en militancia audiovisual. Ríos, Gleyzer, Vallejo, Solanas y Getino, entre otros, tuvieron o finalizaron estudios superiores. Mientras los nuevos realizadores estudiaron en la Escuela de Cine de Avellaneda, el ENERC, la Escuela de Cine de La Plata o la UBA, entre otras instituciones.

Una particularidad, que contrasta con la militancia del grupo que más largometrajes produjo en los 60 y 70 (Cine Liberación), es que, desde los 90 a esta parte, no se encuentran grupos de cine que se reclamen como peronistas (ni siquiera Adoquín Video ligado a una organización con simpatías justicialistas). Por el contrario, Contraimagen y Ojo Obrero, como ya se mencionara, forman parte de partidos de izquierda trotskista; mientras Boedo Films, Cine Insurgente, Wayruro y Alavío mantienen acuerdos solidarios con agrupaciones políticas y sociales de izquierda no peronista, aunque no están relacionados orgánicamente con ningún movimiento. En su mayoría, estos nuevos grupos rescatan como precursores a Solanas, Getino o Vallejo pero no copian su militancia política.

Esta falta, conciente y asumida, de militancia orgánica en un partido, para la

⁵¹ Como ejemplo se puede decir que, por carecer de una adscripción partidaria, el grupo Alavío filmó *Carta de un escritor a la Junta militar y Urubú* en el mismo año (1996). La primera sobre la carta de Walsh ("el montonero") y la segunda sobre un militante anarquista. Al mismo tiempo en sus documentales hay testimonios de militantes de distintas vertientes políticas. Y los acuerdos de realización y exhibición se dan tanto con los MTD, las fábricas recuperadas, las asambleas barriales o las comisiones internas de trabajadores en conflicto.

mayoría de los grupos, constituye una gran diferencia con los postulados y las experiencias de los 70'. Al claro llamado de Gleyzer, Cedrón o Solanas para que los artistas se integraran a una organización política, para desde allí militar, los nuevos grupos de cine militante (aunque rescaten las obras y enseñanzas de aquellos cineastas militantes) parecen responder que hoy no es necesario integrarse. Hasta resulta imprescindible, para muchos, mantener la autonomía respecto de una estructura partidaria definida (tal como sintieron varios realizadores militantes en el exilio). Cine Insurgente, Alavío, Boedo Films, Wayruro o el Movimiento de Documentalistas prefieren la realización de sus trabajos junto a los protagonistas de la historia (estén ellos en un partido o no) sin tener que estar enmarcados en una organización política. Politizados sí, políticos no, parece ser el lema.

3. Concepción de la obra

El cine militante no se trató en los 70' sólo de hacer cine con *contenido* político. En sintonía, los grupos del nuevo cine militante se organizan como agrupaciones de carácter político y no con fines comerciales, aún en los casos de los grupos más favorables a una política estatal de fomento. Las películas surgen de las luchas (Dodaro, 2005b) como *El rostro de la dignidad* y *Crónicas de libertad* de Alavío, *Diablo, familia y propiedad* de Cine Insurgente, *Obreras sin patrón* de Boedo Films y Contraimagen, *Grissinopoli* y *Argentinazo* de Ojo Obrero, entre otras. Los grupos del nuevo cine militante realizan un trabajo integral y no se encargan simplemente de finalizar un documental sin involucrarse con los sujetos en conflicto.

Asimismo, trabajan el audiovisual en función de una intervención política

concreta: hacer visibles los reclamos de los trabajadores de una fábrica recuperada que es hostigada por bandas mafiosas a las órdenes de un gobernador (*Mate y Arcilla* de Alavío sobre Zanón-Fasinpat); ayudar a conseguir un fondo de huelga a unos/as obreros/as que luchan por mantener su trabajo (La trilogía de Brukman de Boedo Films y Contraimagen); o denunciar la brutal represión policial ordenada por el gobierno argentino en Puente Pueyrredón el 26 de junio de 2002 sirviendo como prueba en el juicio (*Crónicas de libertad* de Alavío, *Piqueteros carajo!* de Ojo Obrero y *Piquete Puente Pueyrredón* de Indymedia video). Ir más allá de la producción de una película resulta un denominador común.

Los filmes militantes, en los 60' y 70', solieron ser documentales que presentaron "el dato que no se discute, *la prueba*" (Solanas y Getino, 1973: 162). Sin embargo, se hicieron algunas películas de ficción que también funcionaron políticamente. Uno de los casos emblemáticos fue *Los traidores*, realizada en 1972-1973 por el grupo Cine de la Base. Debido a que el interés era denunciar a las burocracias sindicales y no había "pruebas" para filmar, se determinó que una película de ficción podía contener la representación de las prácticas sindicales de la época ganando en "eficacia". En cuanto a los cortos y largometrajes de intervención política de los 90, y lo que va del siglo XXI, son en su totalidad documentales.

Por otra parte, y para continuar con las similitudes, los festivales y muestras de filmes funcionan actualmente de forma parecida a como lo hacían a fines de los 60 y principios de los 70: se constituyen en un punto de encuentro y compromiso de voluntades para la transformación social. Pero, en cambio, desde fines de la década del 90, y sobretudo desde diciembre de 2001, los grupos de cine acuerdan, además, la conformación de colectivos para la defensa de su profesión, la realización de

producciones y la organización de muestras conjuntas. Los colectivos EMD, ADOC, AA, Kino-Nuestra Lucha y DOCA marcan ya una trayectoria en este campo.

Los nuevos realizadores tomaron un camino por fuera de los circuitos comerciales, atravesando a la realización, para imbricarse con el destino común de sus informantes. En consonancia con las reflexiones de Jorge Cedrón y Alejandro Saderman (que fueran citadas anteriormente), para los realizadores el lugar “natural” del cine militante no es el circuito comercial⁵², adonde acceden cada vez con mayor dificultad los sectores subalternos y las películas de denuncia, sino los ámbitos que frecuentan los sectores interesados en las luchas sociales y la reflexión política. Allí se encuentran sus destinatarios.

Justificando esa postura Claudio Remedi manifiesta que este “cine no tiene por objeto la búsqueda del espectador pasivo que se deleite con un film o lo financie a través del pago de una entrada, sino que busca copartícipes para una experiencia de comunicación con objetivos que van más allá de una simple proyección audiovisual” (2004). La obra no se finaliza cuando se termina de editar, sino cuando se exhibe, discute y, eventualmente, desemboca en una acción política. Por tal motivo, según los realizadores las salas comerciales no constituyen una buena opción.

⁵² En sintonía con las reflexiones de Cedrón al respecto, Fabián Pierucci (Alavío) manifiesta su parecer sobre la exhibición en las salas de cine “arte”: los materiales “de hecho son masivos porque pierden el control, la gente se los apropia, los empieza a pasar, desde sus familias, a las asambleas, sus ámbitos de trabajo. Un material que lo ven 5.000, 6.000, 10.000 personas, comparado con las producciones comerciales es hipermasivo. No es necesario pasar por los circuitos comerciales, aunque sean de izquierda o alternativos, como es el Cosmos, para que tengan gran difusión los materiales” (Pierucci,

4. Realización

Jorge Sanjinés fue el único realizador que en los 70' se refirió a la "competencia comunicativa" que debía buscar un film para que, abriendo canales de participación a sus protagonistas, tuviera una acogida masiva entre sus destinatarios. El resto de los realizadores más destacados, si bien concebían que se debían revolucionar los lenguajes cinematográficos en el "sistema total", no promovieron un contacto estrecho con sus protagonistas / destinatarios involucrándolos en el proceso de realización. En este punto radica una gran diferencia entre los actuales realizadores y sus antecesores en la militancia audiovisual. Los actuales retoman, concientemente o no, las reflexiones de Sanjinés y su grupo Ukamau para incursionar, aún tibiamente, en autorías colectivas; sus antecesores prefirieron hacer hincapié en revoluciones del lenguaje personales y otras tareas de realización, de carácter individual, que debía asumir el cineasta militante.

El encuentro de la competencia comunicativa supone, para los grupos del resurgimiento, algo más que el mero registro de la realidad. Realizan, en algunos casos, el "sistema total" del film interactuando con sus protagonistas/destinatarios. Manifiestan, mediante su trabajo, que la revolución del lenguaje se hace en conjunto.

Es necesario aclarar que la filmografía analizada anteriormente fue seleccionada y puede llegar a darnos una imagen falsa, u optimista, del panorama del cine militante actual. Se produjeron, en los últimos diez años, muchos filmes, pretendidamente militantes, en los cuales los "otros" representados y supuestos

destinatarios no tuvieron ni la más mínima participación en el producto final. También subsisten los documentales que se presentan como “interactivos” pero que manipulan los testimonios en función de favorecer determinadas ideas políticas que no son las que profesan los sujetos de los filmes. Se hacen hoy muchos documentales (de pretendido cine militante) en los cuales el grupo realizador no pone el menor interés en encontrar las “competencias comunicativas” con sus destinatarios. Sólo se han mencionado aquellas producciones que comenzaron a marcar otro camino y se esforzaron en un contacto directo con los otros, esfuerzo del cual surgieron trabajos colectivos comprometidos con las luchas vigentes.

Parte del nuevo cine militante está incursionando en nuevas formas de realización en estrecha relación con los diversos actores sociales, lo cual favorece el entendimiento mutuo para “aceitar” el funcionamiento de los filmes de intervención política. Esa relación permite dar una cuota de poder a aquellos interesados en participar activamente en las realizaciones, para no servir de testimoniantes despojados de sus discursos ni bien fueron expresados. Pero, según los realizadores, éste es sólo el comienzo de un sendero, porque una realización “que avance sobre el consenso y que dirima las decisiones de forma tal que las minorías se sientan a la vez representadas (siendo partícipes) serán partes de un camino a recorrer” (Remedi, 2003a).

Aunque todavía falte mucho por “recorrer”, el nuevo cine militante ya ha avanzado algunos pasos *con* los otros. Esta parece ser la búsqueda del cine militante contemporáneo para incrementar su mentada efectividad política en tiempo de nuevos movimientos sociales de organización horizontal: hacer películas junto a, y para, los otros.

Final abierto: resistencia de una tradición

El cine militante puede ser comprendido como una tradición en el cine latinoamericano si consideramos a la línea cronológica que se trama desde aquellos jóvenes que estudiaban en Roma, a principios de los 50', a la generación que discutía en los festivales a fines de los 60'; y desde los estudiantes de las primeras escuelas de cine de Latinoamérica a los militantes (con cámara) de las agrupaciones políticas y armadas de principios y mediados de los 70'.

Aquellas experiencias tuvieron un corte abrupto con la implantación de los regímenes militares represivos de mediados de los 70'. Pero, como toda tradición que deja sus enseñanzas, tuvo también su resurgimiento en la década del 90, la década de la agresión neoliberal. Este resurgimiento puede ser avalado por los datos: más de diez grupos de cine están funcionando en todo el país, realizando trabajos audiovisuales para la intervención política; las producciones, en su conjunto y siempre hablando del caso argentino, al menos triplican las realizadas entre 1966 y 1976; una gran cantidad de proyecciones se multiplicaron en ámbitos de militancia y culturales. Se trata de un fenómeno sostenido que indica que la mayoría de los grupos ya lleva más de diez años de trabajo ininterrumpido. Se puede apreciar que el cine militante continúa vivo y reactivando su tradición.

Bibliografía

AAVV (1988): "Constitución del Comité de Cineastas de América Latina", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 2, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Abruzzese, Alberto (1978): *La imagen fílmica*, GG, Barcelona.

Aguilar, Gonzalo (2005): "La hora de los hornos: historia de su recepción", en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Alavío, Grupo (2004): "Compromiso y realización documental: punteo para el debate", en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps., 2004): *Contrainformación*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980): *Conceptos de sociología literaria*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Álvarez, Carlos (2003): "Postulados del tercer cine", en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Festival de Málaga, Madrid.

Álvarez, Santiago (1968): en Capriles, Oswaldo; "Mérida: Realidad, forma y comunicación", en revista *Cine al día*, Caracas, nº 6.

Álvarez, Santiago (1988): "El periodismo cinematográfico", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Álvarez, Santiago (2003): "Arte y compromiso", en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Festival de Málaga, Madrid.

Baldelli, Pío (1971): "El 'cine político' y el mito de las superestructuras", en Pérez

- Estremera, Manuel (comp.), *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid.
- Barnouw, Erik (1996): *El documental*, Gedisa, Barcelona.
- Bazin, André (1990): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- Bernini, Emilio (2001): "La vía política del cine argentino", en revista *Kilómetro 111*, nº 2, septiembre de 2001.
- Bernini, Emilio (2002): *Ciertas tendencias, notas sobre el "nuevo cine argentino" (1956-1966)*, Hipótesis y Discusiones, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.
- Bianco, Ana (2006): "'Los testimonios te hacen pensar desde otro lugar'. Entrevista con el grupo de cine Mascaró", en *Página/12*, 14-10-06, Buenos Aires.
- Birri, Fernando (1996): "Cine y subdesarrollo" en *Por un nuevo nuevo nuevo cine Latinoamericano*, Cátedra, Madrid.
- Blejman, Mariano (2003): "'Los excluidos generaron este cine con su lucha'", en *Página/12*, 12-2-03, Buenos Aires.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- Bustos, Gabriela (2004): "Una cámara en la mano, una idea en la cabeza. (El nuevo cine político argentino 1988-2003)", Tesis de licenciatura (1406) en Ciencias de la Comunicación (UBA), Tutor: Mariano Mestman.
- Cancela, Lorena (2001): "Fernando Krichmar 'Una realidad distinta a la que se suele mostrar'", en www.angueriradoc.com.ar
- Capriles, Oswaldo (1968): "Mérida: Realidad, forma y comunicación", en revista *Cine al día*, Caracas, nº 6.
- Castro Avelleyra, Anabella (2006): "El tigre feroz", en revista *Sudestada*, nº 50, julio

de 2006, Buenos Aires.

CDB (1988): "Cine de la Base. Difusión", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 1, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Céspedes y otros (2002): "Por un cine menor", conversación con Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Andrés Di Tella y Carlos Echeverría; revista *Kilómetro 111*, nº 3, marzo 2002, Buenos Aires.

Céspedes, Marcelo (2006): "El ojo del cine puesto en lo social, entrevista a Marcelo Céspedes", en *Página/12*, 01-04-06, Buenos Aires.

Ciaffone, Victoria y Páez, Marcelo (2002): "Humberto Ríos ¿Dónde están mis amigos?", en www.angueiradoc.com.ar

Colombres, Adolfo (Editor, 2005): *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

de Certeau, Michel (1999): "La belleza del muerto: Nisard", en *La cultura plural*, Buenos Aires. Nueva Visión.

De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2004): "El compañero que lleva la cámara. Cine militante contemporáneo", Tesis de licenciatura (1455) en Ciencias de la Comunicación (UBA), Tutor: Gustavo Aprea.

De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo (2006): "El resurgimiento del cine militante argentino", en revista *Questión* (www.perio.unlp.edu.ar/question), nº 11, La Plata.

Denza, Néstor (1999): "Grupo Cine Liberación y el nuevo Cine Latinoamericano", Tesis de licenciatura (738) en Ciencias de la Comunicación (UBA), Tutor: Pablo Alabarces.

Direse, Ariel (2003): "Una realidad que pide (a gritos) ser representada", en

www.boedofilms.com.ar

Dodaro, Christian (2004): "Memorias de luz", Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

Dodaro, Christian (2005a): "Cine político ¿cómo, cuando, donde y para quién?", ponencia presentada en las 3ras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

Dodaro, Christian (2005b): "Memorias, política y estética en el cine político documental (1992 2004)", mimeo, Buenos Aires.

Eagleton, Terry (1998): "Sujetos", en *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires.

Echeverría, Carlos (2005): "El cine sirve para desarticular el miedo", entrevista a Carlos Echeverría por María Iribarren, en revista *Cinecrópolis*, nº 6, septiembre de 2005, Buenos Aires.

España, Claudio (2005): "Transformaciones", en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Fernández Irusta, Diana (1998): "El cineclubismo y los contornos socioculturales del cine de autor", en revista *Voces y culturas*, nº 13, 1er. semestre de 1998, Barcelona.

Flores Velasco, Jorge (2005): "Entrevista a Fernando Birri", en

www.documentalistas.org.ar

García Espinosa, Julio (1988a): "Por un cine imperfecto", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

García Espinosa, Julio (1988b): "Respuesta de Julio García Espinosa a la revista chilena de cine Primer Plano", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 3, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas,

México.

García Espinosa, Julio (1995): *La doble moral del cine*, Editorial Voluntad, Santa Fe de Bogotá.

García Espinosa, Julio (2003): "Una imagen recorre el mundo", en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Festival de Málaga, Madrid.

Getino, Octavio (1982): *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, Filmoteca UNAM, México.

Getino, Octavio (1990): *Cine y dependencia*, Puntosur, Buenos Aires.

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

Gleyzer, Raymundo (1968): en Capriles, Oswaldo; "Mérida: Realidad, forma y comunicación", en revista *Cine al día*, Caracas, nº 6.

González Norris, Antonio (1988): "La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 1, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Grinberg, Miguel (1969): "Las olas bajan turbias", en revista *Cine & Medios*, nº 2, primavera de 1969, Buenos Aires. Extraído de www.boedofilms.com.ar

Guarini, Carmen (1995): "Carmen Guarini: el descubrimiento de la imagen", en AAVV, *Cine ojo, el documental como creación*, Universidad del Cine, Filmoteca Española, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.

Guarini, Carmen (2003): "El cine en la dictadura: evasión, censura y exilio", en AAVV, *Medios y dictadura*, Ediciones La Tribu, Buenos Aires.

Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo (1995): "Mirar las mismas cosas de una

manera diferente”, en AAVV, *Cine ojo, el documental como creación*, Universidad del Cine, Filmoteca Española, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.

Guevara, Alfredo (1988): “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II”, en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 2, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Guzmán, Patricio (1991): “La política y el documental en el Chile popular”, entrevista de Julianne Burton, en Burton, Julianne; *Cine y cambio social en América Latina*, Jrana, México.

Halperin, Paula (2004): *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*, Cuaderno de trabajo del CCC, Buenos Aires.

Kohen, Héctor (2005a): “Fernando Birri, el ‘film-manifiesto’, realidad y ficción”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Kohen, Héctor (2005b): “Operación Masacre”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Kohen, Héctor (2005c): “Realizadores de Mayo. Argentina, 1969: los caminos de la liberación”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, volumen II, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Krichmar, Fernando (2004): “Grupo de Cine Insurgente”, en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps., 2004); *Contrainformación*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires.

Kruger, Clara (2003): “La hora de los hornos”, en Paulo Antonio Paranaguá (editor), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Festival de Málaga, Madrid.

Mahieu, Agustín (1974): *Breve historia del cine nacional 1896/1974*, Alzamor

editores, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en revista *Causas y Azares*, Núm. 2, Otoño 1995, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (1997): *Cine político y procesos culturales. Argentina 1966-1976*, Informe final beca de investigación UBACyT, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (1999): "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che", en *Secuencias*, Entimema, Madrid.

Mestman, Mariano (2001): "La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)", en Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

Mestman, Mariano y Peña, Fernando (2005): "Una imagen recurrente, la representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política", en *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, nro. 1, Buenos Aires.

Moriconi, Lorena (2005): "Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino", en Lusnich, Ana Laura (edit.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires.

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

Ogando, Ariel (2004): "Wayruro Comunicación Popular", en Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps., 2004); *Contrainformación*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires.

Olivera, Cynthia (2005): *Obreras y piqueteras: la representación de género en el cine militante*. Ponencia presentada en las 3ras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA,

Buenos Aires.

Oubiña, David (2000): *Filmología, ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires.

Paladino, Diana (2001): *El cine: Itinerarios de celuloide*, EP, Buenos Aires.

Paranaguá, Paulo Antonio (1996): "América Latina busca su imagen", en AAVV, *Historia general del cine*, volumen X, Cátedra, Barcelona.

Peña, Fernando Martín (2003): *El cine quema: Jorge Cedrón*, Altamira, Buenos Aires.

Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2000): *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Penelas, Emiliano (2002): en Russo, Sebastián, "Matanza: un fenómeno de boca en boca", en www.leedor.com

Pierucci, Fabián (2003): entrevista por Vinelli, Natalia, "Una batalla directa contra el imaginario del fascismo", periódico *Resumen Latinoamericano*, nº 64, mayo 2003, Buenos Aires.

Ramonet, Ignacio (2000): "El cine militante. Crisis de un discurso de poder", en *La golosina visual*, Debate, Madrid.

Ranzani, Oscar (2002): "Los films de una era de piquetes y cacerolazos", en diario *Página/12*, 07-05-02, Buenos Aires.

Rocha, Glauber (1988): "No al populismo", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 1, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.

Saderman, Alejandro (1974): "Argentina: Un momento crucial", *Cine al día*, nº 18, junio de 1974, Caracas.

Sanjinés, Javier (2004): "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", en revista *Objeto Visual*, nº 10, diciembre de 2004, Caracas.

- Sanjinés, Jorge (1988): "Testimonio en Mérida (Venezuela)", en AAVV, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, volumen 1, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México.
- Schuman, Peter (1987): *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires.
- Solanas, Fernando (1989): *La mirada. Entrevista de Horacio González*, Puntosur, Buenos Aires.
- Solanas, Fernando (2006a): "Propuestas para un nuevo cine nacional", diario *La Opinión*, 29/4/73, en *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006, Buenos Aires.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory, an introduction*, Blackwell Publishers, New York.
- Tal, Tzvi (2002): *Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y los hijos de Fierro*, en www.filmonline.com
- Tal, Tzvi (2003): *Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo*, en www.filmonline.com
- Tal, Tzvi (2005): *Pantallas y revolución*, Lumiere, Buenos Aires.
- Toledo, Teresa (1995): "Introducción", en AAVV, *Cine ojo, el documental como creación*, Universidad del Cine, Filmoteca Española, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.
- Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comps., 2004): *Contrainformación*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires.

Vinelli, Natalia y Zarowsky, Mariano (2005): "Por un nuevo cine en un nuevo país: políticas culturales en tres formaciones del campo audiovisual", en *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, nº 1, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (2006): "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", en *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

Zarowsky, Mariano (2003): "Videocámaras entre piquetes y cacerolas", Tesis de licenciatura (1260) en Ciencias de la Comunicación (UBA), Tutor: Carlos Mangone.

Zibechi, Raúl (2005): *La mirada horizontal*, Tierra del Sur, Buenos Aires.

Otras fuentes

Documentos

Argentina Arde (2002): "El cine como arma de Contrainformación", documento de presentación, mimeo, Buenos Aires.

Boido, Pablo (2003): "Arde, Argentina Arde", en el catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC), Buenos Aires y Santiago del Estero.

Broun, Carlos (2002): "El 'Boom'", en www.argentina.indymedia.org

Broun, Carlos (2003): "Surge una nueva 'ola' de cine militante", en www.argentina.indymedia.org

Cine Insurgente (2005): *El documento del grupo de Cine Insurgente*, volante de distribución.

DOCA (2006): "DOCA: Documentalistas Argentinos. Nace una nueva entidad del cine", en www.docacine.com.ar

DOCA (2007): "Documental en Argentina: Estado de la cuestión, el Estado en cuestión", en www.docacine.com.ar

Hacher, Sebastián (2003): "'Apuntar el lente', donde los medios de comunicación no están", en www.argentina.indymedia.org

Mascaró Cine Americano (2003): "Encuentros y debates", en el catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC), Buenos Aires y Santiago del Estero.

Mirra, Miguel (2002): "Introducción a la teoría, metodología y práctica del documental", Curso de Introducción al Documental en www.documentalistas.org.ar

Ojo Obrero (2002a): "Ojo Obrero, propaganda de la revolución", en www.ojoobrero.org

Ojo Obrero (2002b): "Introducción y Objetivos", en www.ojoobrero.org

Ojo Obrero (2002c): "Vamos a filmar a los barrios", en www.ojoobrero.org

Ojo Obrero (2003a): "Encuentros y debates", en el catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC), Buenos Aires y Santiago del Estero.

Ojo Obrero (2004): "Convocatoria FELCO", en www.ojoobrero.org

Remedi, Claudio (2003a): "La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la Argentina", en www.boedofilms.com.ar

Remedi, Claudio (2003b): "La problemática del cine documental", en el catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC), Buenos Aires y Santiago del Estero.

Remedi, Claudio (2004): "Subjetividad e intervención en el nuevo documental argentino", en www.boedofilms.com.ar

Riposatti, Lorena (2003): "Orígenes del movimiento de los nuevos documentalistas", mimeo, Buenos Aires.

Santucho, Julio (2003): "Presentación", en el catálogo del V Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos (DerHumALC), Buenos Aires y Santiago del Estero.

Disertaciones

Birri, Fernando (2006b): "Las flores verdes", leído en el Curso sobre cine documental dictado en la Universidad de San Martín, noviembre de 2006.

Juárez, Nemesio (2006): Intervención en mesa "Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas", Centro Cultural de la Cooperación, junio de 2006, Buenos Aires.

Mestman, Mariano (2006): Intervención en mesa "Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas", Centro Cultural de la Cooperación, junio de 2006, Buenos Aires.

Ojo Obrero (2003b): Intervención en proyección de videos, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Pussi, Dolly (2006): Intervención en mesa "Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas", Centro Cultural de la Cooperación, junio de 2006, Buenos Aires.

Solanas, Fernando (2006b): Curso sobre cine documental dictado en la Universidad

Nacional de San Martín, noviembre de 2006.

Entrevistas

Birri, Fernando (2006a): Entrevista personal, noviembre.

Mirra, Miguel (2005): Entrevista personal, diciembre.

Pierucci, Fabián (2005): Entrevista personal, febrero.

Remedi, Claudio (2005): Entrevista personal, abril.

Ríos, Humberto (2006): Entrevista personal, septiembre.

Filmografía

Roma, ciudad abierta (Roberto Rosellini, 1945)

El bandido (Alberto Lattuada, 1946)

Lustrabotas (Vittorio De Sica, 1946)

Alemania año cero (Roberto Rosellini, 1948)

Ladrón de bicicletas (Vittorio De Sica, 1948)

La tierra tiembla (Luchino Visconti, 1948)

Il tetto (Vittorio De Sica, 1954)

Río 40 grados (Nelson Pereira dos Santos, 1955)

El Mégano (Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955)

Tire Dié (Fernando Birri, 1958)

Cuba baila (Julio García Espinosa, 1960)

Historias de la Revolución (Tomás Gutiérrez Alea, 1960)

Faena (Humberto Ríos, 1960)

Los inundados (Fernando Birri, 1961)

Los 40 cuartos (Juan Oliva, 1962)

Las cosas ciertas (Gerardo Vallejo, 1965)

Ollas populares (Gerardo Vallejo, 1965)

El hambre oculta (Dolly Pussi, 1965)

La hora de los hornos (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968)

Pescadores (Dolly Pussi, 1968)

Muerte y pueblo (Nemesio Juárez, 1968)

Ya es tiempo de violencia (Enrique Juárez, 1969)

Yawar Mallku (Sangre de Cóndor, grupo Ukamau, 1969)

Argentina, Mayo 1969: Los caminos de la liberación (Grupo de Realizadores de Mayo, 1969)

El coraje del pueblo (grupo Ukamau, 1971)

México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer, 1971)

El camino hacia la muerte del Viejo Reales (Gerardo Vallejo, 1971)

Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Cine Liberación, 1971)

Operación Masacre (Jorge Cedrón, 1972)

Swift y Ni olvido ni perdón - Comunicados cinematográficos ERP (Cine de la Base, 1972-1974)

Los traidores (Cine de la Base, 1973)

El enemigo principal (grupo Ukamau, 1973)

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Cine de la Base, 1974)

La batalla de Chile (Patricio Guzmán, 1976)

Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1976)

Las AAA son las tres armas (Cine de la Base, 1977)

Las vacas sagradas (Jorge Giannoni, 1977)

Reflexiones de un salvaje (Gerardo Vallejo, 1978)

Resistir (Julián Calinki -Jorge Cedrón-, 1978)

Gotán (Jorge Cedrón, 1979)

Esta voz entre muchas (Humberto Ríos, 1979)

El compa Clodomiro y la economía (Cine de la Base y Cine Sur, 1980)

Malvinas, historia de traiciones (Jorge Denti, 1983)

Causachum Cuzco (Alberto Giudice, 1983)

Ni tan blancos ni tan indios (Tristán Bauer y Silvia Chanvillard, 1983)

Los Totos (Marcelo Céspedes, 1983)

Cuarentena (exilio y regreso) (Carlos Echeverría, 1984)

Por una tierra nuestra (Marcelo Céspedes, 1984)

Hospital Borda: un llamado a la razón (Cine Ojo, 1985)

A los compañeros la libertad (Cine Ojo, 1987)

Juan: como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987)

Buenos Aires, crónicas villeras (Cine Ojo, 1988)

La noche eterna (Cine Ojo, 1991)

No crucen el portón (Boedo Films, 1992)

Viejos son los trapos (Fabián Pierucci y Enzo Velazco, 1993)

Apuntes de Lucha I y II (Wayruro-Comunicación Popular, 1994)

Norte en Marcha (Wayruro-Comunicación Popular, 1994)

Después de la siesta (Boedo Films, 1994)

Agustín (grupo Alavío, 1996)

Urubú (grupo Alavío, 1996)

Carta de un escritor a la Junta Militar (grupo Alavío, 1996)

Fantasmas en la Patagonia (Boedo Films, 1996)

L 'Hachumyajay –Nuestra manera de hacer las cosas- (Fernando Krichmar y Adrián Diez, 1996)

Los hijos del ajuste (Wayruro-Comunicación Popular, 1996)

La revolución de los pañuelos (Wayruro-Comunicación Popular, 1997)

La resistencia (grupo Cine Insurgente, 1997)

Diasa Autopartes (Contraimagen, 1997)

Teresa Rodríguez (Contraimagen, 1997)

30 años del Mayo Francés (Contraimagen, 1998)

Kosovo (Contraimagen, 1999)

Diablo, familia y propiedad (grupo Cine Insurgente, 1999)

De Marquetalia a Bogotá (grupo Cine Insurgente, 2000)

La huelga de la UNAM (Contraimagen, 2000)

Un día en la vida de la familia Vilte (Wayruro-Comunicación Popular, 2000)

Purmamarca tierra de coplas (Wayruro-Comunicación Popular, 2000)

Hasta donde dea (Adoquín Video, 2000)

¿Piqueteros? sí, piqueteros (Adoquín Video, 2001)

Agua de fuego (Boedo Films, 2001)

Toros en Casabindo (Wayruro-Comunicación Popular, 2001)

Matanza (grupo 1º de mayo, 2001)

El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano (grupo Alavío, 2001)

La batalla de Salta (Contraimagen, 2001)

Nueve días de huelga en cerámicas Zanón (Contraimagen, 2001)

Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina (Ojo Obrero, 2001)

CGT San Lorenzo en lucha (Ojo Obrero, 2002)

Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón), (Ojo Obrero con la colaboración de Cine Insurgente y Alavío, 2002)

Argentinazo, comienza la revolución (Ojo Obrero, 2002)

Videoinformes de 1º al 5º (Argentina Arde - varios grupos, 2002)

Zanón, escuela de planificación (Contraimagen y Ojo Izquierdo, 2002)

La bisagra de la historia (Venteveo Video, 2002)

Piquete Puente Pueyrredón (Indymedia video, 2002)

Compañero, cineasta, piquetero (Proyecto ENERC, 2002)

Por un nuevo cine en un nuevo país (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002)

Martín (grupo Alavío, 2002)

Crónicas de libertad (grupo Alavío, 2002)

Libertad (organizando la resistencia) (grupo Alavío, 2002)

Lavalán, Valentín Alsina (Kino-Nuestra Lucha, 2002)

Construcción (Kino-Nuestra Lucha, 2002)

Aportes (Kino-Nuestra Lucha, 2002)

Control Obrero (Boedo Films y Contraimagen, 2002)

La fábrica es nuestra (Boedo Films y Contraimagen, 2002)

Obreras sin patrón (Boedo Films y Contraimagen, 2003)

No olvidamos (MTD Aníbal Verón, 2003)

Sasetru obrera (Ojo Obrero, 2003)

Mate y Arcilla (Zanón bajo control obrero) (grupo Alavío con la colaboración de Ak-Kraak de Alemania, 2003).

¡Por los cinco! Libertad a los presos políticos del imperio (grupo Cine Insurgente, 2003)

Uso mis manos, uso mis ideas (Mascaró Cine Americano, 2003)

Raymundo (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2003)

Construyendo el futuro (Fernando Álvarez, Alejo Araujo y MTD La Matanza, 2004)

Fallujha, la noche más larga (grupo Alavío, 2004)

Chilavert recupera (grupo Alavío, 2004)

No me extrañen... (Adoquín Video y el comedor "Los pibes" de La Boca, 2004)

La dignidad de los nadies (Fernando Solanas, 2005)

Yaipota Ñande Iguí –Queremos nuestra tierra- (grupo Cine Insurgente, 2006)

Gaviotas blindadas (historias del PRT-ERP) (Mascaró Cine Americano, 2006)

Revolución y Guerra Civil en España (Contraimagen, 2006)

En la boca del león (Cine Insurgente, 2007)