

El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria¹.

Juan Pablo Silva Escobar²

Resumen

Este artículo hace un recorrido histórico por el Nuevo Cine Argentino de los años sesenta, buscando no sólo describir un período histórico, sino también situar la práctica cinematográfica del cine revolucionario como un elemento que persiguió participar activamente en la construcción de una nueva concepción política acerca de lo popular. Se sostiene que el Nuevo Cine Argentino es un intento por transformar la práctica cinematográfica en su totalidad, a través de la destrucción de los modos de producción, distribución y exhibición de una industria cinematográfica nacional que era percibida como neocolonialista, dependiente, imperialista y estrechamente ligada a una noción del cine como espectáculo y consumo, destinado a la cosificación, reificación y subordinación de las masas. Sin embargo, la eficacia del Nuevo Cine Argentino se localiza en el plano simbólico: en su capacidad para impregnar los imaginarios de un contenido radical en el cual las imágenes cinematográficas contribuyen en la configuración de una estructura ideológica-combativa que brota del disgusto causado por un presente dependiente, desigual y opresivo.

Palabras Clave: Cine, cultura popular, ideología, utopía.

The New Argentine Cinema in the 1960S. Ideology and utopia of cinema as a revolutionary weapon.

Abstract

This article provides a historical overview of the New Argentine Cinema of the '60s, seeking not only to describe a historical period, but also situate the cinematographic of the revolutionary cinema as an element that actively pursued the construction of a new political conception about of the popular. It argues that the New Argentine Cinema is an attempt to transform the cinematographic practice in its entirety, through the destruction of the ways of production, distribution and exhibition of a film industry that was perceived as neo-colonial, dependent, imperialist and closely linked to a notion of cinema as spectacle and consumption, for the objectification, commodification and subordination of the masses. However, the effectiveness of the New Argentine Cinema is located at the symbolic level: in its ability to permeate the imagination of a radical content in which the cinematographic images contribute in setting up a militant ideological structure that springs from the anger caused by a dependent, unequal and oppressive present.

Keywords: Cinema, popular culture, ideology, utopia.

¹ Este artículo se enmarca dentro de la investigación de mi tesis “La insubordinación cinematográfica. El Nuevo Cine Latinoamericano en Argentina, Brasil y Chile” para obtención del grado de Magíster en Estudios Culturales de Latinoamericanos, Universidad de Chile.

² Doctor© en Antropología de Iberoamérica, Universidad de Valladolid, España. Becario Erasmus Mundus External Cooperation Window Programme de la Unión Europea. jp.silva.escobar@gmail.com

El fenómeno del Nuevo Cine Argentino, nace al alero del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, fundado por Fernando Birri en 1956, aunque en aquel año era apenas una idea. Esta idea nace en medio de una *“cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. El método, una formación teórico-práctica”* (Birri 1988a: 18). El Instituto se planteó como una escuela de carácter documental que perseguía producir un cine realista, presentándose como una alternativa a la producción cinematográfica dominante que se caracterizaba por mostrar una imagen ajena a la realidad del país. Birri sostenía que el cine en América Latina ofrecía una imagen falsa de la realidad de nuestras sociedades, en las que se escamoteaba al pueblo en tanto, desde su perspectiva, el documental permitía revertir esa situación pues permitiría representar la realidad. *“¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. [...] Como equilibrio a esta función de ‘negación’ el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerza, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. [...] Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine”* (op. cit.: 22).

En septiembre de 1962, el Instituto de Cinematografía obtuvo un espacio físico definitivo para su funcionamiento. A partir de ese momento los cineastas que lo integraban pudieron desarrollar lo que Birri y su equipo tenían en mente, a saber, una nueva forma de realización documental que sintetizara los principios del neorrealismo italiano para alterar profundamente la naturaleza del cine argentino. Birri había estudiado, entre los años 1950 y 1953, en el Centro de Cinematografía Experimental de Roma y, a su regreso de Europa, había llegado *“con la idea de fundar una escuela cinematográfica de acuerdo con el modelo del Centro Sperimentale”* (Birri, 1988b: 26). Birri era consciente que no era posible ni deseable copiar la exitosa experiencia italiana. *“No se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender –y sobre todo 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”* (ibid.).

Birri estaba al tanto de la necesidad de crear una escuela cinematográfica que combinara la producción fílmica con la producción histórica, sociológica, geográfica y política, puesto que, desde su perspectiva, esta mezcla intelectual, artística y académica, era el medio que permitiría pensar y desarrollar un cine distinto para una Latinoamérica subdesarrollada. Para Birri, la práctica cinematográfica que los pueblos subdesarrollados de América Latina necesitaban era, *“un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen ‘mala conciencia’, conciencia reaccionaria, que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra el antipueblo; que ayude a emerger*

del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida” (Birri, 1998a: 17). Sin duda, Birri y su equipo creían firmemente en el papel transformador del cine, en su capacidad para modelar los imaginarios, y con ello generar cambios estructurales en los individuos con la finalidad de *“hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo”* (ibid.). Arte, historia, sociedad y hombres que transformaran el modo de enfrentar la realidad social y cultural de nuestros subdesarrollados países.

Con este objetivo en mente, la tarea consistiría en idear una práctica cinematográfica que gestionara, produjera y exhibiera de forma independiente a la cinematografía industrial. De ahí la necesidad de fundar el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (que más tarde se conocería como la Escuela de Cine Documental de Santa Fe), con el convencimiento de utilizar el cine al servicio de la Universidad y *“la Universidad al servicio de la educación popular, ya entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí”* (Birri citado por Kriger, 2003: 289).

Existe cierto acuerdo, entre cineastas y estudiosos del cine, en que la búsqueda por realizar una cinematografía realista, crítica y popular impulsada por Birri y su grupo, es uno de los elementos precursores de lo que más tarde se llamaría Nuevo Cine Latinoamericano, y que el documental *Tire dié* constituye un punto de referencia ineludible para los cineastas de la región que buscaban nuevas formas de expresión cinematográfica.

***Tire dié*: un documental colectivo, realista, crítico y popular**

El primer producto fílmico desarrollado por el Instituto, fue el documental *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-1960), en el cual participaron cerca de 80 alumnos dirigidos por Fernando Birri. Su estructura narrativa adopta la forma de una encuesta social filmada: las imágenes van emergiendo como evidencia documental de una empobrecida realidad, con la finalidad de generar consciencia en *“una colectividad local y nacional, en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada”* (Kriger, 2003: 290). El objetivo de este filme en particular, y del Instituto en general, es luchar por crear una cinematografía realista y crítica que aborde las problemáticas sociales contingentes, y que utilice la cámara de cine como una herramienta al servicio de los ignorados y empobrecidos. Se trataba de proveer un medio y un espacio en el que los desplazados pudieran relatar su propia historia, su propia realidad, con la expectativa de que a partir de esa experiencia fílmica surgiera una mirada y un aporte crítico y constructivo, o mejor dicho, críticamente constructivo.



Fotograma del documental *Tire dié* de F. Birri, 1958-1960

El documental se inicia mostrándonos una serie de vistas aéreas de la ciudad de Santa Fe, acompañadas por una voz en *off* que expone datos geográficos e históricos de la ciudad, seguidos por una serie de datos estadísticos aparentemente incoherentes: a la cantidad de habitantes y nacimientos le siguen, sin orden ni continuidad, una serie de datos y cifras que van describiendo las casas construidas, la producción portuaria, la cantidad de tinta y papel utilizados por los empleados públicos, el número de iglesias, peluquerías, sindicatos, universidades, escuelas, orquestas sinfónicas, kilos de panes que se comen, litros de cerveza que se toman. Esta introducción puede ser leída como una imitación sarcástica de la estructura *objetiva* que los documentales tradicionales utilizarían cuando persiguen describir una ciudad. Por otra parte, la frialdad y futilidad de los datos contrasta con la existencia de otra realidad, una realidad situada en los márgenes de la ciudad, donde las estadísticas, los datos y las cifras ya no son tan concretos y objetivos, sino que son más bien inciertos, ambiguos e indeterminados. Se trata de la barriada pobre y marginal que se extiende a ambos lados de la vía del tren que une Santa Fe con Rosario y Buenos Aires, atravesando los bajos del Río Salado.

El nombre del documental, *Tire dié*, hace referencia a una tarea infantil que los lugareños llaman “ir al tire dié” y que consiste en correr al lado del tren, que a esa altura avanza lentamente por un extenso puente, para pedirles a los pasajeros que arrojen por las ventanillas monedas de diez céntimos. A través del testimonio de unas cuantas familias, el documental se centra en el destino que le dan al dinero conseguido por lo niños en el “tire dié”, también en el tipo de trabajo que realizan estas familias para poder sobrevivir, los problemas que sobrevienen con el abandono del colegio y la evaluación que hacen de la realidad que les toca vivir. Durante su realización, el documental intentó desarrollar un diálogo con la comunidad que pretende retratar. Así por ejemplo, “una primera versión fue mostrada a diferentes audiencias y la edición final incorpora varias de sus sugerencias. Fue, de muchas formas, su película. La cinta también fue exhibida en la zona con un rudimentario equipo móvil, un proyector montado en un viejo camión, anticipándose al cine móvil que se utilizaría en Cuba unos años más tarde” (King, 1994: 128).

Hacia el final de la película, los niños, que hemos visto antes, emergen corriendo detrás del tren extendiendo sus manos para solicitar un “tire dié” a los pasajeros. La cámara está ubicada dentro del tren y, subjetivamente, convierte a los espectadores en pasajeros. De ahí que el documental no sea tan sólo una denuncia de las dramáticas condiciones de vida de un grupo de familias, sino que a través de los recursos cinematográficos (planos, montaje, sonido, etc.) persigue involucrarnos en la situación social que busca retratar. Esta interpelación se hace manifiesta, en su más consistente eficacia, al delimitar claramente un espacio entre quienes, refugiados tras la ventanilla de un tren o de una pantalla, observan los rostros de los niños que imploran, con sus voces agudas e insistentes, una limosna. Así, la película se interna en nuestra conciencia y nos invita a reconocernos en nuestra existencia burguesa, “a través de las imágenes que retratan el interior de los vagones, poblados tanto de pasajeros indiferentes como de asombrados, de los que tiran monedas, de los que se lamentan exclamando “pobrecitos” y de los que pontifican “esta gente vive así porque no quiere trabajar”. En este sentido, la película responde a la concepción de Birri acerca de la función del cine, que en algún momento “deja de ser sólo cine para ser historia, para ser sociedad, para ser política, para ser militancia”. Poniéndose al servicio de los problemas sociales y profundizando la apelación al público, se constituye en el primer paso hacia el cine político que se desarrollará en el país” (Kriger, 2003: 290-291).

Una primera versión de 59 minutos de *Tire dié* fue estrenada en septiembre de 1958, tras una extensa producción que abarcó “entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño e invierno de 1956, 1957, 1958” (Birri citado por Kriger 2003: 290). A este documental le siguieron, entre otros, *La primera fundación de Buenos Aires* (Fernando Birri, 1959), *Los 40 cuartos* (Fernando Birri, 1959), y *La pampa gringa* (Fernando Birri, 1963). Birri también realizó una producción argumental, *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), una comedia negra con tintes de picaresca.

Los inundados comienza con la voz en *off* del protagonista, quien relata los acontecimientos que se desarrollarán en la película. Este inicio busca introducirnos y llamar nuestra atención como espectadores, pero también persigue asentar “una toma de posición ideológica (...), para solicitar la complicidad del respetable público” (Paranagua, 2003: 188). A continuación Birri nos presenta a la familia Gaitán, que vive al margen de un río en la provincia de Santa Fe. El río se desborda y los habitantes son evacuados a la ciudad. Esta tragedia natural ocurre durante una campaña electoral. De ahí en adelante, en un tono cómico, se entremezcla la pintoresca forma de hablar de los Gaitán y los otros inundados, con una descripción caricaturesca de las elecciones, resaltando el contraste entre los discursos de las clases populares y las clases privilegiadas. En términos de sintaxis, la película fusiona un conjunto de formas populares de representación y expresión -tales como los payadores, el circo y el radioteatro-, con los recursos cinematográficos contemporáneos, siendo esta película donde mejor se aprecia la influencia del neorrealismo italiano sobre Birri. “La principal originalidad de *Los inundados* es la fusión entre una materia documental, frecuentemente presente en el cuadro, y un argumento de resorte cómico, expresado en un ritmo que otorga pausas y tiempo para la descripción. (...) Puede decirse que Fernando Birri adopta dos actitudes estrechamente vinculadas: una ideológica, la de acercarse al pueblo en busca de lo popular; la otra cinematográfica, que consiste en partir del documental para construir una poética de naturaleza indudablemente argumental, que no pretende confundir al espectador, sino conquistarlo” (op cit.: 188-189).

Es evidente, que Birri entendía que la manera de conquistar y seducir al espectador pasaba por la toma de una posición ideológica que se manifiesta -en *Los inundados* en particular y en toda su filmografía en general- en un cine realista, crítico y popular que se oponía a un cine industrial, burgués e irrealista. El énfasis del cine popular nacional impulsado por Birri se funda, de alguna u otra manera, en su intención de adecuar y transformar el neorrealismo en el contexto latinoamericano, y el esfuerzo por romper “*con los circuitos de distribución y exhibición del cine comercial, incorporando a una nueva clase trabajadora y a las audiencias campesinas a una práctica cultural más democrática*” (King, 1994: 128-129).

Con el golpe militar de 1962, que derrocó al presidente Frondizi, Fernando Birri se vio cada vez más hostigado por la censura ejercida por los militares y optó por abandonar su cargo en la Universidad del Litoral e instarse en Brasil, donde estuvo trabajando en una serie de proyectos con destacados cineastas del *Cinema Novo*. Permaneció en Brasil hasta el golpe de 1964, luego viajó a Italia y años más tarde se instaló en Cuba, donde dirigió la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, donde buscó incorporar nuevas estéticas y géneros, aunque siempre bajo una mirada colectiva, realista, crítica, y popular.

Emergencia de un Tercer Cine militante, combativo y revolucionario

En junio de 1966 se instaló el gobierno militar del general Juan Carlos Onganía, dictadura que no tuvo nada de provisional, y que se caracterizó por ser bastante más represiva e intransigente con su ideario político que sus antecesores. De hecho, desde el inicio, “*implantó un nuevo tipo de régimen, que se ha venido en llamar burocrático-autoritario*” (Dabène, 2000: 129). La propuesta de Onganía consistía en concentrarse en las causas socio-económicas y no en los problemas políticos, por lo tanto da inicio a un largo proceso de despolitización del estado y de la sociedad, lo que tuvo su máxima expresión con la proscripción de determinadas fuerzas políticas relevantes, como el peronismo. Esta despolitización se consiguió gracias a la naturaleza represiva del régimen. Asimismo, es la represión política la que permitió al General Onganía desplegar un programa económico en contra la inflación, que incluía una congelación de salarios durante dos años. “*Sin embargo, Onganía no pudo evitar un aumento espectacular de la violencia política, ya que una parte de la izquierda decidió tomar las armas contra un régimen opresivo*” (*ibid.*).

Ahora bien, si los militares tenían un programa claramente definido en lo político y en lo económico, en lo cultural carecían de toda línea de acción, o mejor dicho, su única línea de acción consistía en prohibir y reprimir el pensamiento, la cultura y el arte que estuviese inclinado hacia la izquierda. La política cultural de la dictadura de Onganía afectó a las universidades a través del cierre de determinadas facultades que el régimen consideraba conflictivas, despidieron a profesores, se clausuraron teatros por razones morales, se cerraron revistas por tener una línea editorial marcadamente de izquierda y también se suspendieron importantes programas de radio y televisión.

Así, muchos intelectuales y artistas optaron por abandonar el país, pero al mismo tiempo, muchos otros se politizaron radicalmente hacia la izquierda y optaron por luchar contra la dictadura desde sus diversos campos artísticos e intelectuales. La mirada, los análisis y las posturas variaban en grados de sofisticación, aunque la opinión dominante “*se inclinaba por el nacionalismo, el populismo y en muchos casos el peronismo. Tal*

vez por primera vez en la historia argentina la clase media de los jóvenes intelectuales era predominantemente nacionalista y antiimperialista” (King, 1994: 129). Surgen así diversas formas de investigar y denunciar la marcada subordinación cultural, económica y política de Argentina y Latinoamérica respecto a un primer mundo hegemónico. Por ejemplo, desde diversos campos de investigación, se realizaron una serie de estudios que indagaban acerca de los lazos entre la dependencia y el subdesarrollo, a la vez que se impugnaba a la vieja tradición de asimilar acríticamente las últimas tendencias artísticas e intelectuales europeas y norteamericanas. Al respecto, Fernando Solanas comenta: “En el 66, el general Onganía da el golpe. En los años previos veníamos radicalizándonos culturalmente, vivíamos en la Argentina del falso orden, la falsa paz y la falsa normalidad, pero aún con grandes proscripciones. Eran los gobiernos militares o pseudodemocráticos. Igualmente comenzó a surgir en aquellos años un fenómeno muy importante en la Argentina: que grandes capas de intelectuales por primera vez, tomaban conciencia nacional, tomaban conciencia del país real” (Solanas, 1995: 143).

Fue dentro de este contexto de efervescencia y hervidero sociocultural, político, económico, artístico e intelectual, no exento de violencia y represión, que la práctica cinematográfica impulsada por el Grupo Cine Liberación, liderados por Fernando Solanas y Octavio Getino, apeló por la emergencia de un Tercer Cine que, por una parte, se constituyera en oposición al cine dominante de Hollywood y al cine de autor europeo, y por la otra, se estableciera como, “Un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, de ser profunda, objetivamente subversiva. [...] Que sirva, en lo que el cine puede hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este Tercer Cine” (Getino y Solanas, 1988: 42).

Es bajo el signo de la subversión, la resistencia, la descolonización y la lucha contra la dictadura de Onganía, que el Cine Liberación sacudió el ambiente cinematográfico con la más influyente de sus realizaciones: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968).

***La hora de los hornos* intertextualidad y épica de un cine político**



Fotograma *La Hora de los Hornos* F. Solanas y O. Getino 1968

La hora de los hornos es un documental épico, de más de cuatro horas de duración, estructurado como un ensayo político dividido en tres partes: la primera *Neocolonialismo y Violencia*; la segunda *Acto para la Liberación* y la Tercera *Violencia y Liberación*. Cada una de estas partes están, a su vez, subdivididas en una serie de subcapítulos La primera parte *Neocolonialismo y Violencia*, de 85 minutos de duración,

nos revela como Argentina se estructura a partir de una amalgama de influencias europeas: “oro inglés, manos italianas, libros franceses”³. Estéticamente, esta primera parte, propone un lenguaje cinematográfico experimental (que se va perdiendo en las segunda y tercera partes) que juega con los cortes directos para unir un plano con el otro, la música que marca el ritmo de las imágenes y un montaje basado en la yuxtaposición de imágenes para que crear nuevos significado. Los subcapítulos: *La violencia cotidiana*, *La oligarquía*, *La dependencia*, etc., permiten el ordenamiento coherente de un discurso combativo, revolucionario y que aboga por la descolonización de los pueblos sometidos al imperialismo norteamericano. La segunda parte *Acto para la Liberación*, se subdivide en *Crónica del peronismo*, que abarca el mandato de Perón desde 1945 hasta su caída en 1955, y en *Crónica de la resistencia*, en la que se nos muestra la lucha de la oposición durante el exilio de Perón. Esta segunda parte, de 115 minutos de duración, tiene un quiebre significativo con la parte que la antecede en cuanto a la dimensión estética. Si la primera es vertiginosa y experimental, la segunda es reposada, convencional, centrada en los testimonios de los protagonistas y se ordena narrativamente en base a una voz en *off*. La tercera parte, *Violencia y Liberación*, de 35 minutos de duración, es una suerte de epílogo, que se construye sobre la base de la voz en *off* de los realizadores, que dan coherencia a un conjunto de testimonios de lucha y resistencia, y con una serie de citas de intelectuales importantes para el movimiento revolucionario. Esta tercera parte es una invitación a la reflexión de los espectadores y por tanto se construye como una obra abierta.

Aunque es una obra abierta en su conjunto, esto no significa que en ella encontremos una plurisignificación, ni mucho menos una multiplicidad de lecturas posibles, *La hora de los hornos* es marcadamente inequívoca e incluso panfletaria. Su apertura se encuentra en otros aspectos. En un primer momento los realizadores se propusieron hacer un documental breve acerca de las condiciones sociales de la clase obrera Argentina, pero dejaron su obra abierta a la crítica de los obreros a los que estaban retratando; las sugerencias y críticas que salieron de dicho encuentro hizo que el filme sufriera una serie de cambios, entre los cuales estuvo el de incorporar una suerte de indagación y búsqueda, lo que transfiguró un cortometraje documental reformista en un largometraje épico-documental revolucionario, antiimperialista y descolonizador. Por otro lado *La hora de los hornos* “es una obra abierta en su misma estructura de texto” (Shohat y Stam, 2002: 260), que plantea preguntas e incluso genera los espacios para que se interrumpa la proyección y se genere un debate. En otra parte, son los mismos autores quienes piden la colaboración en la escritura del documental al solicitar material adicional. Hacia el final de la tercera parte, la película se niega a dar una conclusión e interpela a los espectadores a sacar sus propias conclusiones.

La hora de los hornos exhorta continuamente al espectador, está estructurado de forma ensayística utilizando una serie de citas de importantes intelectuales (como Sartre, Fanon o Césaire) y utiliza una retórica audiovisual en que “la intercalación a ritmo entrecortado de encuadres negros y de títulos incendiarios genera un ciné-écriture dinámico” (Shohat y Stam, 2002: 261). El documental recurre a una retórica audiovisual-textual que tiene como fin generar la toma de conciencia a través del uso de la pantalla en negro, que funciona como elemento de neutralidad para destacar la importancia del discurso cargado de significación y no perdernos en la sucesión de imágenes. En otros momentos la voz en *off* desempeña un rol de anclaje, restringiendo

³ Transcrito del comienzo de la parte *Violencia y Liberación* del documental *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino.

la polisemia de las imágenes y produciendo un efecto desmitificador en el que “*el comentario de fuera de la pantalla hace añicos la imagen oficial del mundo*” (ibid.).

La hora de los hornos es un documental que tiene como objetivo interpelar al espectador, presentándose como un cine-acto que debe acabar con la pasividad de los espectadores: “*esto no es sólo la exhibición de un filme ni tampoco un espectáculo, es antes que nada un acto, una acto de unidad antiimperialista (...) El filme es un pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades*”⁴. Solanas y Getino concibieron el cine-acto como un cine inconcluso y abierto, un cine que tiene como finalidad el conocimiento y el diálogo: “*nuestro film -declaraba Fernando Solanas- está concebido como cine-acto o cine-acción, más que de espectáculo. Es un cine que sale a negar al público la categoría de espectáculo. Hasta ahora el cine ha sido concebido como acto cerrado en el cual el público es sólo espectador, no tiene ningún compromiso para con lo que se le muestra. Es decir, un público anónimo compuesto por individuos de diferentes clases sociales; nosotros elegimos un público que puede tener matices ideológicos, pero que tiene el común denominador de estar de acuerdo con la liberación nacional y social*” (Solanas citado por Gil Olivo, 1992:122-123).

Si analizamos el comienzo de cada una de las partes en que se divide el documental, encontramos una suerte de obertura basada en el montaje de citas, eslóganes e imágenes que nos conducen hacia un espacio liberado y un territorio descolonizado. Es una invitación a la acción que busca constantemente situarnos en una relación discursiva que nos interpela directamente en un “tú-yo”, a diferencia de otras cinematografías que se desenvuelven discursivamente en un “él-ella-eso”. El lenguaje militante, la llamada a la acción, la interpelación a la reflexión, una cámara inquieta que busca constantemente situar su foco para dispersarse de inmediato, el uso de un montaje para generar metáforas, todo se va configurando en una suerte de mandato brechtiano, de obligar al público a tomar partido.

La película toma materiales de diversas fuentes para construir una poética que persigue devenir en un Tercer Cine independiente, guerrillero-combativo que construye su propia retórica audiovisual basada en lo experimental. Al combinar una serie de materiales dispares -como anuncios de televisión, documentales, fotografías, citas de intelectuales, testimonios de actores sociales relevantes-, va construyendo un compendio cinematográfico cuyas estrategias van desde el didactismo más descarado y descarnado, a una estilización operística, para configurarse finalmente como una obra que se sostiene en la intertextualidad.

Es a partir de este engranaje intertextual, en el cual los discursos contenidos en el filme “*se relacionan hacia dentro, entre ellos, y hacia fuera, con otros discursos*” (Rojo, 2001: 43), que la película va adquiriendo toda su fuerza discursiva e ideológica. Ahora bien, la intertextualidad de la película se dispone a partir de un eje que busca signar un punto de vista ideológico marcadamente monolítico que no admite medias tintas y que, a partir de una estrategia estilística, se pone al servicio de un peronismo revolucionario, populista y nacionalista. La película busca, por una parte, construir un análisis crítico de la realidad social a través de una dialéctica del contraste que enfrenta, por un lado, la identidad nacional definida en términos de explotación, sufrimiento, periferia y precariedad de las clases trabajadoras de las naciones latinoamericanas; y por el otro,

⁴ Transcrito del comienzo de la parte *Violencia y Liberación* del documental *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino.

un imperialismo oligárquico, colonizador, represivo y dependiente de las grandes metrópolis. Sin embargo, el documental exhibe un compromiso absoluto e incondicional con el peronismo, lo que implica que se omite una visión crítica acerca del peronismo y sus gobiernos.

Por último, el hecho de que *La hora de los hornos* haya sido una película filmada y exhibida clandestinamente en cooperación con grupos de resistencia, hace que esta producción simbólica se sitúe en la periferia de la periferia, evidenciando la incomodidad que producía en la clase dominante por su compromiso contracultural. “*Cuando un régimen represor hace que ir a ver una película se convierta en una actividad clandestina merecedora de una pena de prisión o de tortura, la mismísima asistencia al cine se convierte en un compromiso político*” (Shohat y Stam, 2002: 260). *La hora de los hornos* ilustra cómo una película “*puede llevarse a cabo en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y colaboración de militantes y cuadros del pueblo*” (Getino y Solanas, 1988: 50). Al mismo tiempo, la película se hace permeable a la realidad represora en la que se desenvuelve solicitando la colaboración de conspiradores y no de consumidores de un filme.

Manifiestos: hacia una retórica descolonizadora

A partir de su experiencia con el documental *La hora de los hornos*, los miembros del Grupo Cine Liberación teorizaron sobre su visión de la práctica cinematográfica en una variedad de manifiestos, textos y discursos que dan cuenta de una retórica que persigue, por una parte, hacer añicos la mitología del cine oficial, y por la otra, “*contribuir a la construcción de formas y medios de una nueva utilización del cine desde y para las luchas de liberación de nuestro pueblo*” (Solanas y Getino, 1979: 6).

En un pequeño texto redactado en mayo del 1968 y que fue escrito para acompañar la presentación de *La hora de los hornos*, el grupo dejó en claro su visión acerca de cómo debía constituirse una práctica cinematográfica que se propusiera alzarse al servicio de la causa revolucionaria: “*nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente, no es ni la cultura universal, ni con el arte ni con el hombre en abstracto; es ante todo con la liberación de nuestra patria*” (Solanas y Getino, 1979: 9). Para el Cine Liberación, el cine adquiere un potencial contracolonial cuando lucha contra la “*subinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia*” (*ibid.*). De ahí que, uno de los objetivos que se autoimponen como grupo es: “*provocar información, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica, una importancia revolucionaria*” (*ibid.*). Para el Cine Liberación, el cine se constituye como un elemento central en las luchas antiimperialistas, luchas que se deben dar no sólo con la producción, distribución y exhibición de películas, sino también en la reflexión teórica-crítica de la práctica cinematográfica, tanto hegemónica (primer y segundo cine) como contrahegemónica (Tercer Cine).

El más influyente de sus escritos es el excepcional ensayo “*Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*” de Octavio Getino y Fernando Solanas. Este texto surge tras la experiencia en la realización del documental *La hora de los hornos* y, además de plantear las bases ideológicas y estéticas de dicha experiencia, traza el camino a seguir por los practicantes del Tercer Cine. Este ensayo, que se convirtió en una referencia a nivel teórico en

América Latina, se estructura a partir de cuatro temas centrales: 1) la dependencia y colonización cultural en Argentina; 2) la influencia ideológica de los modelos neocoloniales (Hollywood y cine de autor europeo) sobre la industria cinematográfica nacional; 3) la respuesta a dichos modelos neocoloniales desde un Tercer Cine; 4) un cine militante que pase de la expectación a la acción.

El texto, cargado de una retórica explosiva, argumenta que en Argentina, en Latinoamérica y en el Tercer Mundo en general, la producción cinematográfica debe emprender un camino alternativo al modelo dominante de Hollywood (primer cine) y del cine de autor europeo (segundo cine), a los que, desde la perspectiva del Cine Liberación, subyace una filosofía del imperialismo: *“Y a partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre. Impera entonces un cine tabulado por analistas motivacionales, pulsado por sociólogos y psicólogos, por los eternos investigadores de los sueños y las frustraciones de las masas, destinado a vender la vida en película: la vida como en el cine, la realidad tal como es concebida por las clases dominantes”* (Getino y Solanas, 1988: 39).

Para los autores, una de las tareas del Tercer Cine es acometer la desalienación del pueblo, de los intelectuales y artistas, quienes *“han marchado comúnmente a la cola de las luchas populares, cuando no enfrentados a ellas”* (Getino y Solanas, 1988: 43). Esta desalienación implica necesariamente una nueva alienación promovida por una práctica cinematográfica, o mejor dicho, por un Tercer Cine, que define a los sujetos y sus subjetividades como un instrumento de comunicación que, en última instancia, persigue plasmar una ideología objetivamente revolucionaria en la cual: *“El hombre del Tercer Cine, ya sea desde un cine guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contiene (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo; la posibilidad que somos cada uno de nosotros”* (op cit.: 60).

El Cine Liberación entiende la práctica cinematográfica como un cine-guerrilla o un cine-acto comprometido con la lucha contra el neocolonialismo, en que la práctica cinematográfica es una de entre muchas formas de acción para lograr la liberación de los pueblos, en clara oposición con lo que era el cine hasta ese momento, *“sólo sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo”* (Getino y Solanas, 1988: 29). El Tercer Cine es concebido como un medio de transmisión de aquellas ideas y concepciones que permitan liberar al hombre alienado y sometido, para ello ven en el género documental la principal plataforma de una cinematografía revolucionaria. *“Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema”* (op cit.: 47).

En otro texto, “El cine como hecho político”, Solanas y Getino definen y clasifican la práctica cinematográfica como un hecho eminentemente ideológico. Los autores definen

el cine como vehículo de ideas, una maquinaria que ayuda a configurar y modelar paradigmas culturales, en definitiva, un instrumento de comunicación que penetra en el cuerpo social, en los imaginarios y en la imaginería de una sociedad y, por lo tanto, es antes que nada, un hecho ideológico y político. *“Si hubiera que hacer una primera gran categorización en lo interno del cine, la misma no sería indudablemente ‘cinematográfica’, sino que debería atender a esa realidad primera que define el cine, y que no es ni la técnica, ni la industria, ni el arte, ni el comercio, ni el propio cine, sino la ideología sustentada por cada obra en particular. Afirmaríamos de este modo que existen solamente en primera instancia, dos tipos de cine, y que los mismos responden a dos concepciones ideológicas que se enfrentan actualmente en el mundo. Una concepción burguesa-imperialista dirigida a convertir al hombre en objeto que se autoconsume, y una concepción antiimperialista –en términos universales, socialista-destinada por el hombre a desarrollar todas sus facultades creadoras”* (Solanas y Getino, 1979: 126).

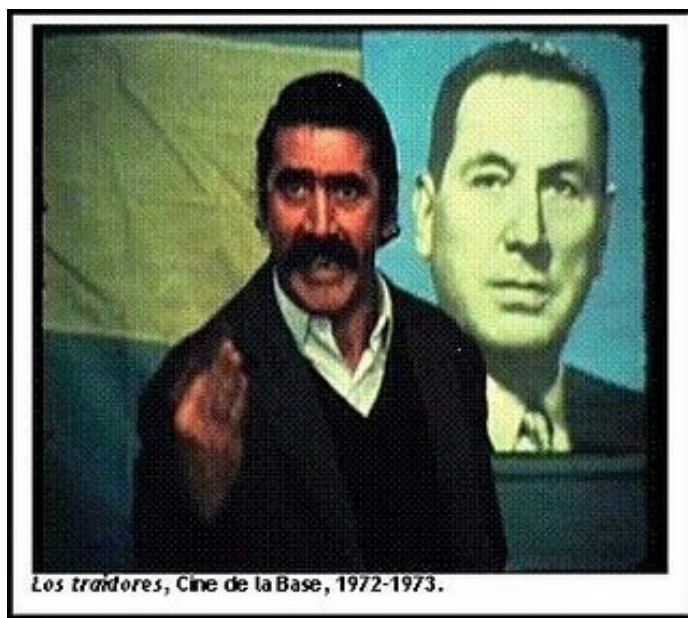
Sin duda que esta propuesta ideológica del cine debe leerse dentro del contexto histórico de su enunciación: la polarización entre el capitalismo y el socialismo se investían como las dos únicas ideologías posibles. Ahora, si para el Cine Liberación todo cine es ideológico y en consecuencia un hecho político, sólo la práctica cinematográfica que, reconociéndose como un instrumento ideológico que *“se inscribe directa o indirectamente en la política del propio sistema”* (Solanas y Getino, 1979: 127), se constituye como un cine-militante entendido como aquel cine que se inscribe como instrumento que una *“determinada política, y de las organizaciones que la llevan a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera”* (op cit.: 129). Está claro que esta definición es aún demasiado amplia, puesto que en ella se podrían inscribir prácticas cinematográficas de todos los colores políticos; sin embargo, los autores acotan lo que entienden por un cine militante y lo sitúan en la izquierda revolucionaria, al delimitarlo como: un cine que participa activamente en contextos específicos de liberación, contribuyendo en la batalla ideológica a conformar una identidad nacional. Así, la especificidad de una práctica cinematográfica militante es su inscripción en contextos sociales específicos, y por lo tanto: *“lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría válida en determinados contextos, sino 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”* (op cit.: 132-133).

Así, para el Cine Liberación, la práctica cinematográfica adquiere todo su poder transformador en la medida en que es instrumentalizada por el colectivo al cual se dirige. Por lo tanto, no importa tanto la forma en que un filme se exprese, mientras su papel transformador alcance, en determinadas circunstancias, a contribuir en una estrategia de liberación.

Esta concepción afectaba también a la formas de producción, por lo que el Cine Liberación apelaba a un cine colectivo y a una solidaridad en la que el grupo existe en tanto que *“complementación de responsabilidades, suma y síntesis de capacidades, y en cuanto opera armónicamente con una dirección que centraliza la planificación del trabajo y preserva su continuidad”* (Getino y Solanas, 1988: 53). Para el Tercer Cine,

era fundamental la colaboración intergrupal, el generar un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y el organizar encuentros regionales para el intercambio de experiencias.

Grupo Cine de La Base: un cine socialista, obrero y sindical



Fotograma película Los traidores de Raymundo Gleyzer 1973

Es innegable que las propuestas teórico-prácticas impulsadas por Solanas y Getino tuvieron una repercusión enorme en el ambiente cinematográfico nacional y regional, y que muchas películas se produjeron bajo el signo de un cine militante influenciados por los postulados del Grupo Cine Liberación. Tal es el caso de la película *Operación masacre* (Jorge Calderón, 1969), basada en un libro del escritor y periodista Rodolfo Walsh que revelaba cómo un grupo de militantes peronistas habían sido asesinados secretamente en 1956 por el gobierno militar del general Aramburu por estar planeando el posible regreso de Perón.

Sin embargo, el Nuevo Cine Argentino en particular y el Nuevo Cine Latinoamericano en general, se construyó gracias a un choque de posturas políticas y estéticas entre aquellos que defendían, por ejemplo, un cine que siguiera los caminos del realismo socialista y quienes pretendían un cine crítico y descolonizado; o entre quienes proclamaban la destrucción total de una industria cinematográfica nacional dominada por una ideología capitalista y conservadora (el Tercer Cine), y quienes propiciaban la necesidad de apropiarse de la industria nacional para transformarla desde dentro (el *Cinema Novo* Brasileño).

Es este contexto de debate, de fusiones y fisiones que, en última instancia, la que refleja la heterogeneidad del movimiento, caracterizado por una diversidad de enfoques, puntos de vistas y estéticas, que quedaron plasmados tanto en innumerables películas, como en la eclosión de diversos grupos cinematográficos. En Argentina, uno de los grupos cinematográficos que no compartían el ideario político peronista revolucionario

impulsado por el Grupo Cine Liberación y discrepaban en muchos de los aspectos teórico-prácticos del cine militante, fue el Grupo Cine de la Base.

El Grupo Cine de la Base se creó en 1969, a partir de la necesidad que tenían sus miembros de sumarse a las luchas populares contra la dictadura del general Onganía. El objetivo principal del grupo era *“promover la recuperación política de los filmes en las bases obreras populares. Internamente el grupo divide sus dos tareas en áreas fundamentales: la producción y la distribución”* (Denti, 1988: 63). La producción estaba concentrada en la realización de documentales ligados a los problemas de la clase obrera y campesina, mientras que la distribución se dirigía hacia tres sectores: el sindical, el barrial y el universitario. Su principal director fue Raymundo Gleyzer, quien *“adoptó un programa socialista revolucionario extremadamente hostil al peronismo”* (King, 1994: 133). Ejemplo de ello es la película *México: la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970), en la que Gleyzer indaga cómo la Revolución Mexicana había sido traicionada por el Partido Revolucionario Institucionalizado (PRI). La película, metonímicamente entreteje una relación directa entre la experiencia mexicana gobernada por el PRI, con su símil en Argentina, el peronismo, el cual es percibido por los integrantes del Grupo de la Base como *“un partido corrupto, masificado y reaccionario que también intentará sofocar el socialismo en Argentina”* (ibid.).

La segunda, *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), es aún más incisiva y directa que la anterior. La película narra la vida de un típico líder sindical peronista, Roberto Barreto, en sus primeros pasos en la conducción de la lucha de los trabajadores. El filme dibuja un dirigente que no cree en la victoria de su clase y que rápidamente es corrompido por el poder. Barreto es posteriormente asesinado por jóvenes militantes de su propio partido y es considerado como un traidor a su clase. Al mismo tiempo, la película muestra las luchas de los trabajadores por constituir las bases de un sindicalismo popular que emerja desde las entrañas del pueblo y que irrumpa como una *“nueva alternativa de organización que permita la creación de instrumentos políticos y militares para la toma del poder”* (Grupo Cine de la Base, 1988: 65). La película se establece como un relato contingente acerca de las posibilidades de llevar adelante una revolución, es un intento por significar y expresar en forma concreta las nuevas *“relaciones de poder en la Argentina. Cinematográficamente, es el fruto de un trabajo colectivo, contemplado desde el punto de vista de aquellos que están organizando este movimiento clasista de los explotados”* (op cit.: 66).

A partir de la realización de *Los Traidores*, el Grupo Cine de la Base comienza a plantearse la necesidad de nuevas formas de distribución y exhibición que les permita encarar, de mejor manera, su principal objetivo como grupo, a saber, la recuperación política de los filmes en las bases obreras y populares, objetivo que implica la necesidad de agrupar *“esfuerzos con compañeros cineastas del interior del país que poco a poco van constituyendo filiales del CDB (Cine de la Base) en distintas regiones y asumiendo la tarea de crear equipos de producción de nuevos filmes y de exhibición”* (Grupo Cine de la Base, 1988: 67). Hacia 1973 el Grupo Cine de la Base participaba activamente en cinco provincias del país.

Ideología y utopía del cine revolucionario

Previo al retorno de Perón al poder en 1973 y de la catástrofe que devino con su caída, se produjo un suceso significativo para los movimientos populares de izquierda: el

“Cordobazo”. El “Cordobazo” emerge como una explosión significativa para el conjunto de las luchas políticas de izquierda en Argentina constituyéndose, a partir de su efecto multiplicador, como un factor determinante para el debilitamiento y la caída de la dictadura del general Onganía. A partir de una serie de conflictos que se producen en las distintas *“industrias automovilísticas y petroquímica, que eran de reciente creación (...) Las huelgas masivas que hubo en las ciudades de Córdoba y Rosario en 1969 señalaron el estallido del “cordobazo”, que dio paso a una situación casi insurreccional cuando estudiantes y trabajadores se adueñaron del centro de la ciudad los días 29 y 30 de mayo. (...)La presión que ejercieron obligó al régimen militar a emprender la retirada del poder, lo cual llevó a la reelección de Perón”* (Roxborough, 1997: 175).

El “Cordobazo” puede ser visto como el principio de un decenio plagado de conflictos laborales en varios países de América Latina. Conflictos que subrayan de manera elocuente las profundas transformaciones a nivel político-sindical que venían experimentando las clases trabajadoras a lo largo del siglo veinte y que tuvieron como resultado una radicalización de la insurgencia de las bases. *“Las restricciones que se impusieron a la actividad sindical bajo los militares tuvieron el efecto de desplazar el poder hacia abajo en los sindicatos y depositarlo en los delegados de fábrica, que siempre habían sido fuerte en Argentina, permitiendo que prosperaran las corrientes más activistas del sindicalismo peronista. [...] El crecimiento del activismo de las bases de los sindicatos coincidió con el de la guerrilla urbana de los montoneros, la Juventud Peronista y el trotskista Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) durante la dictadura militar de 1966-1973. Si bien es posible que los dos fenómenos tuvieran causas semejantes, parece ser que los vínculos entre las diversas guerrillas y las bases de los sindicatos fueron relativamente escasos”* (Roxborough, 1997: 179-180).

La llegada al poder del segundo de los gobiernos de Perón, conllevó una lucha interna entre los distintos sindicatos, así como entre los sindicatos y los grupos guerrilleros. La combinación de una economía por los suelos y una violencia política desatada fue una de las características del gobierno peronista de 1973-1976, y fue lo que finalmente propició su caída. Dentro de este contexto de absoluta polaridad política, de represión y, por lo tanto, de una ascendente violencia entre 1975 y 1976, *“los cineastas fueron uno de los sectores más afectados por el terror y la represión”* (King, 1994: 134). Muchos directores, actores y técnicos fueron amenazados de muerte y obligados a exiliarse, muchos fueron los que sufrieron torturas y muchos fueron también detenidos-desaparecidos.

Resumiendo, el Nuevo Cine Argentino, durante los sesenta y setenta se intelectualiza en un ambiente marcadamente hostil. Tal vez, como lo sugieren algunos estudiosos, sólo en el primer año del retorno de Perón al poder, en 1973, el Nuevo Cine Argentino pudo desenvolverse fuera de la clandestinidad que lo determinó. Así por ejemplo, Octavio Getino fue nombrado director del Comité Estatal de Censura y el cineasta y actor Hugo del Carril fue puesto al mando del Instituto Nacional de Cine. *“Durante el período de 1973 a 1974 hubo un gran incremento en la producción cinematográfica -54 películas en un año- y la audiencia creció cerca del 40%”* (King, 1994: 133). Sin embargo, este veranito de San Juan cinematográfico prontamente se vería aplacado por la creciente violencia política que se comenzó a instalar en el país. Así, la libertad y el pluralismo de principios de los años setenta serían ahogados por la muerte de Perón, *“el fraccionamiento del peronismo, el terror creado por los escuadrones de derecha,*

particularmente la Triple A, y la inminente guerra civil que culminó con el golpe militar de 1976” (op cit.: 134).

El Nuevo Cine Argentino es un intento por transformar la práctica cinematográfica en su totalidad. Sus practicantes aspiraban a destruir los modos de producción, distribución y exhibición de una industria cinematográfica nacional que, desde la perspectiva del Tercer Cine, miraba la realidad social y la práctica cinematográfica como neocolonialista, dependiente, imperialista y estrechamente ligada a una noción del cine como espectáculo y consumo, destinado a la cosificación, reificación y subordinación de las masas. El Tercer Cine quiso construir una práctica cinematográfica que estuviera entrelazada con el ideario político revolucionario al cual adscribían, con sus matices, perspectivas y diferencias. Los diversos grupos y realizadores, procuraron establecer un cine que fuera, antes que nada, un instrumento al servicio de la descolonización de la nación Argentina y de toda Latinoamérica.

La eficacia del Nuevo Cine Argentino se localiza, a mi juicio, en el plano simbólico: en su capacidad para impregnar los imaginarios de un contenido radical en el cual las imágenes han sustituido a los objetos y en que los discursos audiovisuales y textuales se imponen como un suplemento al cual le apremia asumir la representación de un proletariado que no ha alcanzado la condición de sujeto. Esta urgencia por absorber y asumir la representación del pueblo y de lo popular, no logra institucionalizarse en el transcurso de la historia de este movimiento. Y es tal vez, esta no-institucionalización la que le imprime a la práctica cinematográfica del período un carácter distintivo con respecto a los Nuevos Cines desarrollados en otras partes del mundo.

Sin embargo, el hecho que el Nuevo Cine Argentino no se encuentre institucionalizado, no obstaculiza su posibilidad de contribuir a naturalizar determinadas prácticas y valores, que enuncian una estructura ideológica-cultural que se sustenta en la necesidad de transformar una sociedad marcadamente desigual y represiva. Se idealiza un orden revolucionario al cual se le atribuyen una serie de rasgos y valores, que incluyen una sociedad más orgánica, justa, solidaria e integrada. Esta idealización que se inscribe en las películas del período y que se expande al campo social, o un sector de este, adquiere toda su legitimidad y su sentido en la medida en que *“las relaciones mediatizadas propias de una sociedad moderna, sea en el mercado de trabajo, en las formas de la producción, en las nuevas instituciones políticas, en las prácticas cotidianas que afectan lo público y lo privado, la vida diaria, la sexualidad y los afectos, colocan a lo desconocido en medio de lo conocido, transforman ámbitos antes familiares y gobernables, descentran sistemas de relaciones que parecían estabilizados desde y para siempre”* (Sarlo, 2003: 32).

En suma, el tópic del Nuevo Cine Argentino es la configuración cinematográfica de una estructura ideológica-combativa que brota del disgusto causado por un presente dependiente, desigual y opresivo. El Nuevo Cine Argentino sólo logra restituir y transformar ese pasado y ese presente en el plano simbólico, construyendo un orden discursivo que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente. De ahí, que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Argentino, de alguna u otra manera, se configura como una utopía, en la cual se entretejieron aspiraciones, proyectos e ideales que, sin duda, se articularon como sueños colectivos.

Palabras finales

Hasta antes de la eclosión del Nuevo Cine Argentino, las producciones cinematográficas desarrolladas en Argentina reproducían la ideología dominante tanto en su modo de producción, de distribución, como de exhibición y, por lo tanto, se configuraban como un producto ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente. Es decir, lo que esas películas ofrecían a la mirada del espectador era un espectáculo de amor y odio, de fidelidad y traición, de risa y llanto, de ritualidad y folklorismo fijado por melodramas, musicales tangueros, comedias y tragedias en las que los sujetos populares no habían accedido a la categoría de individuos, puesto que se los estereotipaba, se los exotizaba, se los reificaba, se los subordinaba.

Así, las prácticas cinematográficas desarrolladas con anterioridad al Nuevo Cine, construyen y representan a una cultura popular que legitima, a través del discurso fílmico, *“la imposición o dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica), contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la domesticación de los dominados”* (Bourdieu, 2006: 69). Esto se materializa al proyectar un conjunto de signos que se objetivan en una amalgama de binarismos jerárquicos: hombre-mujer, cultura-naturaleza, público-privado, élite-popular, campo-ciudad, bien-mal, moral-inmoral. Estos contribuyen a estructurar un imaginario social que modela una identidad nacional construida a partir de los intereses y visiones de mundo de la clase dominante, que selecciona ciertos rasgos culturales para institucionalizarlos como lo “típicamente nacional”.

En cambio, el Nuevo Cine emergió como un movimiento que pretendía construir un discurso fílmico politizado y politizante acerca de la realidad social de las clases populares. La práctica cinematográfica fue como un instrumento de análisis de la realidad social, así como un medio para la acción revolucionaria. Sin embargo, las construcciones sociales e históricas acerca de los sujetos populares y sobre la cultura popular impulsadas por el Nuevo Cine, a pesar de que permiten una diversidad ausente en las representaciones anteriores, comparten características básicas: son conscientes de su condición y están comprometidos en la lucha de clases.

El Nuevo Cine Argentino articuló un discurso fílmico en el cual los sujetos populares eran inscritos, al menos, dentro de dos experiencias que son transversales a la dificultosa noción de popular: la primera es la experiencia de la pobreza. Los sujetos populares son pobres, el pueblo es pobre. Esa condición se encuentra como rasgo distintivo de la filmografía del Nuevo Cine Argentino, la cual no sólo daba cuenta de la realidad de pobreza de los sujetos populares y su entorno social, sino que a su vez era una cinematografía empobrecida en sus propios medios de producción. La segunda es la experiencia de la dominación, los sujetos populares son sujetos subordinados y el Nuevo Cine Argentino buscó exponer y denunciar, a través de la puesta en escena, las distintas formas de subordinación que han afectado al mundo popular.

Existe cierto consenso en que el gran mérito del Nuevo Cine Latinoamericano en general fue el de proyectar una cierta diversidad de las prácticas culturales y las problemáticas sociales y económicas ligadas a los sectores populares. Sin embargo, en la construcción de lo popular que se realiza bajo el Nuevo Cine, se incurre en una doble ideologización de lo popular. Por una parte, los sujetos populares son seres reales e históricos que están más allá de las adscripciones que el mundo artístico-intelectual les

puede asignar. Por la otra, se articulan una serie de estrategias de dominación en la medida que quienes expresan y representan lo popular son intelectuales que, si bien procuran desprenderse de la mirada burguesa en la cual se han formado, no logran despojarse del todo de ciertas prácticas hegemónicas: el hablar por el pueblo, el hablar acerca del pueblo, el construir un discurso en el cual se habla del pueblo con palabras prestadas, cargadas de sentido social y expresadas por los portavoces de lo popular que en este caso son los cineastas. Por lo tanto, estas representaciones no logran que el pueblo hable en lugar de ser hablado, ratificando así la famosa expresión de Karl Marx “no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados” (2003:107).

Bibliografía

Birri, Fernando.

1988a. **Cine y subdesarrollo**. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*. Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.

Birri, Fernando.

1988b. **El instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe**. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*. Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.

Bourdieu, Pierre.

2006. **Sobre el poder simbólico**. En *Intelectuales, política y poder*. EUDEBA, Buenos Aires.

Dabéne, Olivier.

2000. **América Latina en el siglo XX**. Editorial Síntesis, Madrid.

Denti, Jorge.

1988. **Grupo de Cine de la Base**. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.

Getino, Octavio y Fernando Solanas.

1988. **Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo**. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.

Gil Olivo, Ramón.

1992. **El Nuevo cine Latinoamericano (1955-1973) Fuentes para un lenguaje**. En *Comunicación y Sociedad, Universidad de Guadalajara, N° 16*, pp. 105-126, Guadalajara.

Grupo Cine de la Base.

1988. **Nota sobre el Grupo Cine de la Base**. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol.1*, Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), México D.F.

King, John.
1994. **El carrete mágico: historia del cine latinoamericano**. Tercer Mundo Editores, Bogotá.

Kruger, Clara.
2003. **Tire Dié**. En *El Cine documental en América Latina*. Paulo. A. Paranagua (Ed.). Cátedra, Madrid.

Marx, Karl.
2003. **El dieciocho del brumario de Luis Bonaparte**. Alianza, Madrid.

Paranagua, Paulo Antonio.
2003. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Rojo, Grinor.
2001. **Diez tesis sobre la crítica**. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

Roxborough, Ian.
1997. **La clase trabajadora urbana y el movimiento obrero en América Latina desde 1930**. En *Historia de América Latina Vol 12 Política y sociedad desde 1930*. Leslie Bethell (ed.) Crítica, Barcelona.

Sarlo, Beatriz.
2003. **Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930**. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Shohat, Ella y Stam Robert.
2002. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico**. Paidós, Barcelona.

Solanas, Fernando.
1995. **La Hora de los Hornos: viaje histórico del cine argentino**. En *Así de simple I. Encuentros sobre cine*. Editorial Voluntad, Bogotá.

Solanas, Fernando y Getino Octavio.
1979. **Cine, cultura y descolonización**. Siglo Veintiuno Editores, México D. F.

Filmografía

Birri, Fernando, 1958-1960. *Tire dié*.

Birri, Fernando, 1959. *La primera fundación de Buenos Aires*.

Birri, Fernando, 1959. *Los 40 cuartos*.

Birri, Fernando, 1961. *Los inundados*.

Birri, Fernando, 1963. *La pampa gringa*.

Calderón, Jorge, 1969. *Operación masacre*.

Gleyzer, Raymundo, 1970. *México: la revolución congelada*.

Gleyzer, Raymundo, 1973. *Los traidores*.

Solanas, Fernando y Getino Octavio, 1968. *La hora de los hornos*