

Cine político en Argentina, por Ariadna García Rivello.

Todo cine es político, en la medida en que está realizado a partir de un cierto punto de vista, y ello implica una ideología. Un recorte, una mirada, que decide qué mostrar y que no mostrar.

Pero hay un cine, que es declaradamente militante al momento de poner en evidencia que lo que muestra está atravesado por una ideología determinada. No la oculta, sino que la hace evidente.

Dos movimientos a nivel internacional van a nutrir este cine militante, uno desde la temática y ciertas formas de recabar y mostrar la información, el neorrealismo italiano, y otro desde la innovación en el uso de recursos formales, la Nuovelle Vague francesa.

El neorrealismo Italiano, por su parte, va a ser un movimiento que surge en la segunda pos guerra mundial, en una Italia devastada luego de la guerra, sumida en la pobreza y la desesperanza. El cine del régimen de Mussolini, llamado cine de los teléfonos blancos, mostraba imágenes de mansiones fastuosas, de una Italia feliz, a través de comedias sin profundidad argumental, con finales felices, sin problemas. Un cine que adormecía las conciencias, que servía de propaganda para el sistema.

El Neorrealismo Italiano, por el contrario, va a poner en evidencia la angustia, la miseria, el hambre. Directores jóvenes, entre los que se encontraban Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, que eran partidarios del comunismo, una vez terminado el régimen de Mussolini, pudieron escapar a las estructuras de los estudios Cinecittà y comenzar a filmar a partir de sus propias ideas. Surge la idea del cine encuesta, instrumento del que se valdrán para generar los guiones de sus films.

Los recursos de que se valían era trabajar con austeridad de recursos, filmar en blanco y negro, trabajar la fotografía a partir de la luz natural, no usar actores reconocidos sino los propios habitantes del lugar cuya historia iban a contar. Toman como modelo, en cierto modo, al realismo soviético de Eisenstein y Pudovkin, en el tipo de encuadres. Apelan poco al montaje, para evidenciar que estaban registrando una realidad. Los habitantes hablan en sus dialectos (en Italia hay varios dialectos). No son obligados a hablar en la lengua oficial de Italia. Para realizar los guiones de sus películas, realizaban encuestas en los lugares que iban a registrar, y de los padecimientos de los habitantes surgían las historias a contar. Un

ejemplo claro es *La terra trema (La tierra tiembla)* (1948), de Luchino Visconti, que narra la historia de la familia Valastro, en un pueblo de pescadores en Sicilia. En este film se ve claramente el uso de los recursos formales que escapan al modelo comercial, filmando en ambientes naturales, reales, sin recurrir a estudios ni a star system.

(Ver Créditos y primera secuencia del film La Terra Trema).

<https://www.youtube.com/watch?v=WjI8uFYrbhA>

Este movimiento italiano, va a ser el germen estético del cine político Latinoamericano. Los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, estudian en el Centro Sperimentale di Cinematografia, dirigido por Zavattini, trayendo los lineamientos de trabajo neorrealistas a su país. El argentino Fernando Birri hace lo propio entre 1950 y 1953. En 1956 funda El instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En el marco de este instituto, realiza el cortometraje *Tire Dié*, basado en el sistema de encuesta social filmada, donde aparece la voluntad de mostrar y denunciar una realidad que no es tenida en cuenta en las producciones audiovisuales, la vida de los barrios marginales, viste desde un punto de vista humano, interno al grupo retratado. Luego, en 1986, será el fundador de la escuela de cine y televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.

(Ver *Tire Dié*. Créditos, toma aérea inicial, luego del minuto 21 hasta el final) https://www.youtube.com/watch?v=QS2eTbys_UA

Ya desde los créditos, se puede observar que la propuesta de este film escapa a cualquier producción convencional. No está producido por ningún estudio sino por una Universidad, lo que implica que está legitimado desde un lugar distinto que no tiene que ver con el audiovisual funcional al sistema económico. La primera toma, una extensa vista aérea de la ciudad de Santa Fe, está acompañada por una voz en off que sólo indica datos estadísticos, fríos, pura estadística. Datos cuantitativos, que pueden ser muy útiles a funcionarios para conocer el gasto público y privado, las actividades de la urbe, pero que nada nos dicen en términos cualitativos de sus habitantes. Es cuando termina esta la larga toma que llegamos al lugar que se quiere retratar, cuyas personas habitan el lugar, qué actividades realizan, cuál es el grado de humanidad y miseria en que viven. Allí se realizan encuestas a los habitantes, sobre su modo de vida (supervivencia). Se los muestra en la crudeza de su miseria. Se los graba con sus pocos bienes y sus imposibilidades de insertarse en el mundo que

refleja la estadística. La secuencia final del film, muestra uno de los factores que les permiten sobrevivir en ese contexto, el paso del tren que pasa sobre el ancho Río Salado, obligado a circular lentamente, por cuestiones de infraestructura deteriorada, y que los niños que habitan en la zona aprovechan para correr al lado de las vías pidiendo monedas a los pasajeros. Tire Die, es entonces pedir diez centavos a los pasajeros del tren, arriesgando la vida de esos chicos. Esta experiencia de Birri, es inaugural para el llamado Tercer Cine.

Hacia un Tercer Cine.

En Argentina, se da a finales de los años 60 y comienzos de los 70 un cine que expone deliberadamente su ideología. Vamos a hablar de ese cine, que narra desde un punto de vista claro, a través de una impronta ideológica definida.

Octavio Getino y Fernando Solanas, observan con claridad esta situación. Escriben en 1969 el manifiesto *Hacia un tercer cine*, en el cual tipifican al cine en tres clases.

El primer cine, es el cine desarrollado a través del modelo industrial, a la manera de Hollywood, o, evidentemente, el mismo Hollywood, con sus modos de producción industrializados - división clara de tareas, (guionista, montajista, maquilladores, camarógrafos, vestuarista, actores, y en último término, los directores, que sólo deben poner en marcha el guión ya desarrollado por otros)-, el proceso de distribución y la exhibición. Estos tres factores fundamentales (producción, distribución, exhibición/consumo) constituyen la clave del modelo industrial, con su sistema de estudios, géneros y star system propios de cada género. Este cine se basa en la política del mercado, donde lo importante es vender las producciones con el sólo objeto de obtener ganancias que permitan perpetuar el sistema. Es un cine de entretenimiento, escapista, que, en épocas de conflicto social, logra distraer al público de los grandes problemas sociales y económicos. Así mismo, al estar tan controlado a través de la división del trabajo, termina quitando independencia a los realizadores. Al distribuirse a escala mundial, logra borrar las huellas propias de cinematografías que tuvieron una impronta estética muy marcada y partículas, como el cine francés o el danés. No será sino con la decadencia del sistema de estudios, que las cinematografías con estéticas diferenciadas van a poder resurgir.

Este sistema industrial es replicado en países latinoamericanos, como Argentina y México, que construyen sus propios estudios recuperando la arquitectura del modelo hollywoodense.

Este primer cine, en Argentina está representado por producciones de cine comercial, que toma actores y cantantes conocidos por el público a través de sus canciones. Palito Ortega, Sandro, llegan a la pantalla grande y a la Televisión, retroalimentando este sistema de industrialización de las producciones audiovisuales.

(Ver fragmento de La sonrisa de mamá (1972) Enrique Carreras; con Palito Ortega y Libertad Lamarque)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZCtJqYEhGTg>

Los escritores del manifiesto, consideran que este primer cine es funcional al sistema, que no lleva al público a la reflexión, y mucho menos a la acción.

Al lado de este cine de carácter industrial, y a partir de la publicación en Francia de la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin, un grupo de jóvenes comienzan a reflexionar sobre el cine y qué tipo de cine les interesaría realizar, escapando al modelo industrial. Entre estos jóvenes se hallaban Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Alain Resnais, Claude Chabrol, entre otros. Alexandre Astruc proclamó el estilo *caméra-stylo* (*cámara-lapicera*), donde la figura del autor toma un rol preponderante, donde puede poner en evidencia sus ideas y modos de ver, pero desde un punto de vista personal. La películas que inuguran esta Nueva ola, serán Los 400 golpes, (1958) de Francois Truffaut e Hiroshima Mon amour, (1959) de Alain Resnais. Aparece una mirada propia, una búsqueda de lenguaje personal, que lleva a los directores jóvenes de esa época a generar realizaciones de corte personal: cine de autor.

Esta propuesta de la Nueva Ola francesa, llega a Latinoamérica, conformando lo que Getino y Solanas van a denominar el Segundo Cine, en el marco de su teoría. Consideran que es un avance respecto del primer cine, sobre todo en la búsqueda de una visión no estandarizada de la vida y de nuevos lenguajes, pero sigue siendo un cine que busca generar un efecto en el espectador, apelando a lo emotivo y no un cine de causas, como el que proponen los autores del manifiesto. Lo consideran el cine de un grupúsculo de personas que viven pensándose a sí mismas, y está destinado a las élites culturales; un cine que deviene hermético en su lenguaje, y que sólo es comprendido mediante la crítica especializada que

da cuenta de sus sentidos. Es un cine que no puede establecer una relación con la realidad, y no apela a la conciencia de los espectadores.

(Ver Tres veces Ana. Capítulo La nube.) desde 1:33:00 hasta el final.

<https://www.youtube.com/watch?v=djnjJh0IQsU>

El Tercer Cine, es un cine de causas, no de efectos. Es un cine que busca “restituir las cosas a su lugar exacto”, vincular el cine a la vida antes que a la abstracción artística. Este cine pone en alerta a los espectadores sobre el riesgo de la sumisión frente al cine hegemónico, que apela al empobrecimiento cultural, restringiendo la capacidad de apreciación por parte del espectador. No sólo es Tercer Cine el que realizan en Argentina el Grupo Cine Liberación (Octavio Getino, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo), sino todo aquél cine que se enrola con las ideas antiimperialistas y descolonizadoras.

- En su manifiesto, Getino y Solanas desarrollan cuatro ejes centrales (en este apartado se resumen las ideas del texto *Historias del cine de la Revolución*) **Los conceptos en juego**. En el cine de las historias de la revolución, Octavio Getino, Susana Velleggia
 - a- El problema de la cultura en un país dependiente o neo-colonizado;
 - b- El rol de los artistas e intelectuales;
 - c- Los objetivos del cine y el concepto de público receptor;
 - d- La nueva estética cinematográfica.

- a- El problema de la cultura en un país dependiente.

La cultura está sometida a una situación maniquea. O se está del lado de ELLOS (los colonizadores, la cultura dominante) o del lado del NOSOTROS (los colonizados, la cultura nacional de los oprimidos en marcha hacia la liberación).

En el manifiesto, la liberación es entendida como el acto de creación supremo, considerando que arte y cultura no deben escindirse de la vida y las necesidades humanas. La cultura dominante es una cultura de copia, no es una creación propia. Ven en la cultura popular, la hecha por el pueblo, la verdadera cultura. La cultura dominada, por su parte, es una cultura proscripta, con tendencias descolonizadoras y subversivas.

La cultura dominante destruye la idea de nación, institucionaliza y hace ver como normal la dependencia. Los medios masivos de comunicación y la educación institucionalizada, responden a la cultura hegemónica en tanto despolitizan la vida. Se propone politizar la vida, y que el espectador no sea un mero consumidor, sino que se transforme en sujeto histórico, capaz de modificar la realidad.

b- El rol de los artistas e intelectuales.

Los intelectuales tienen que funcionar como intelectual orgánico, es decir, como portavoces de las ideas que se pretende propagar, como lo propondría Gramsci. El intelectual se define por el lugar que ocupa en el conjunto de las relaciones sociales, no en una diferenciación entre trabajo intelectual y trabajo manual. Los intelectuales serían, para Gramsci, los organizadores de la función económica de la clase a la que están ligados orgánicamente. Tienen que suscitar una toma de conciencia de pertenencia a una clase a la que se está vinculado, para generar una concepción del mundo homogénea en el seno de la clase.

En el caso latinoamericano la idea es lograr una progresiva adquisición de conciencia revolucionaria. Para ello, primero hay que destruir al burgués que llevamos dentro, romper los vínculos con la cultura neocolonial, realizando un proceso de destrucción-construcción simultáneo. Destruir la cultura del enemigo en lo que tenga de opresora. Buscar una opción estética que se vincule con la ideológica: o bien dominante o bien dominada.

Generar una cultura subversiva, acompañada de una nueva estética, no es un trabajo individual sino colectivo. En ella intervienen obreros, artistas, intelectuales, profesionales con distintas formaciones.

Esto implicaría adoptar una observación subversiva, una sensibilidad subversiva y una realización subversiva, donde no hay lugar para el talento individual. Van a decir que el éxito del artista individual aceptado por la cultura consagrada, es un triunfo del sistema neocolonizador.

c- Rol del público receptor.

La teoría *Hacia un Tercer Cine* parte de la idea de innovación en los aspectos que conciernen a la producción cinematográfica. Innovar en la producción (alejarse del sistema de estudios); en la distribución (no utilizar

las distribuidoras comerciales); en la apropiación de la obra por parte del espectador (marcada por los espacios no convencionales de exhibición).

Los receptores no deben ser pasivos frente a la proyección de estos films, sino que debe tomar una postura activa. Los receptores son activos en la producción de significados. Por eso ellos van a hablar de cine-acto. El actor no es un mero espectador sino que es considerado un sujeto histórico, que no tiene que caer en la lógica del mercado colonizador.

Este Tercer Cine tiene un carácter de proceso social, donde desde distintas ideologías disidentes respecto del discurso hegemónico generan una pluralidad de opciones artísticas, marcada por la diversidad, suprando dialécticamente las estructuras del mercado (estilo Hollywood). El Tercer Cine transforma a los espectadores en seres situados históricamente.

El Tercer Cine no se limita al cine militante, sino que vincula el cine a la vida, alejándose de la abstracción artística. Es todo cine que aborda una problemática en profundidad, con una visión libre, sin los condicionamientos del mercado; es como quien toma una lapicera y escribe (la idea de cámara-stylo –cámara lapicera, que enunciara el francés Astruc). Se relaciona con la vanguardia en la posibilidad de apertura en las expresiones cinematográficas. Es todo cine subversivo, que se opone al sistema. Es todo el cine que denuncia la irracionalidad, haciendo manifiestas las causas del estado de las cosas de la actualidad.

La estética se disuelve en la vida social. Todo aquel que pasa por la experiencia de ver Tercer Cine, queda, al menos, reflexionando sobre la realidad y la historia. Se genera una relación dialéctica entre el hombre y la obra, entre el acto y el actor. Los destinatarios se apropian de la obra, vinculando la expresión con la realidad a transformar. El Tercer Cine es negación (ruptura) y superación (síntesis) respecto del cine opresor.

Se propone al film como obra abierta, que propicia el diálogo luego de la proyección, proponiendo acciones a emprender por parte de los espectadores. Luego de la proyección, se realizaban debates, un momento festivo, donde los espectadores podían expresarse y compartir ideas, canciones, comida.

En los lugares de proyección (espacios por lo general clandestinos: casas particulares, sótanos de iglesias tercermundistas) se colocaba un cartel con la frase de Franz Fanon “Todo espectador es un cobarde o un traidor”.

EL Tercer Cine es ético, antes que estético.

En su faceta de cine militante, el Tercer Cine es complemento o apoyatura de determinada ideología (en el caso del grupo Cine Liberación, de la ideología Justicialista; en el caso del Cine de la Base, de la ideología Socialista). Cada grupo descubre su lenguaje, ya sea didáctico, testimonial, ensayo.

d- La nueva estética.

En el Tercer Cine es difícil separar la estética de la ideología. Es un cine relacionado con lo político-ideológico-cultural-social. Al igual que en la vanguardia soviética (Eisenstein), lo que importa es el hombre. Es un cine subordinado a las necesidades históricas de su contexto. Para ello buscan inventar nuevas formas nuevas formas de diálogo y comunicación. Cada proyección es un ACTO, por ende espera una reacción por parte del espectador. No interesa llegar a las grandes masas de público en una primera instancia, sino que se pretende llegar a los núcleos combatientes, para luego ampliar el espectro del público.

Este cine tiene objetivos extra cinematográficos determinados, ideológicos, subversivos, pedagógicos.

Se presenta como una estética de lo inconcluso, de la hipótesis, en un contexto en el que hay mucho por hacer para cambiar la realidad. Está dirigido a concretar una utopía, o a un proyecto que aún no existe como realidad consumada. Estas obras forman parte de un proyecto liberados, que aún no está acabado, donde se invita al espectador a completarlo o bien, cuestionarlo. Los espectadores devienen COAUTORES y COPROTAGONISTAS además de SUJETOS DE LA HISTORIA, portadores del germen del cambio.

Se convoca a la participación de distintos sectores sociales, ya sean o no profesionales, vinculados o no al cine. Es un trabajo de carácter artesanal, con bajo presupuesto.

Obras

La obra paradigmática del Grupo Cine Liberación es La hora de los hornos (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas. (ver introducción y capítulo 1, La historia) [La Hora de los Hornos](#) (1966/68) Grupo Cine Liberación. Argentina

Solanas es un director que surge del mundo de la publicidad, pero que no está conforme con realizar films por la ganancia económica, sino que decide poner su competencia al servicio de una ideología, el Justicialismo. Decide entonces realizar el film *La hora de los hornos*, junto a Getino, de manera clandestina, en plena dictadura de Onganía, y dentro del período de proscripción del peronismo (a partir de la Revolución Libertadora - 1955- hasta 1973, momento en que hay elecciones, donde Héctor Cámpora gana bajo el lema Cámpora al gobierno, Perón al poder).

Durante la dictadura militar, tanto Solanas como Getino se vieron obligados a exiliarse. El segundo fue a México y Perú; el primero, a Francia.

Solanas retorna a Argentina durante el gobierno de Raúl Alfonsín, una vez terminada la dictadura militar, realizando films de gran valor estético y compromiso social al mismo tiempo. *Tangos! El exilio de Gardel* (1986); *Sur* (1988); *El viaje* (1992); *La nube* (1998).

Luego de la crisis de 2001, Solanas realiza el film *Memoria del saqueo* (2003), donde retorna a algunos aspectos formales de su primer cine político.

(Ver introducción de *Memoria del Saqueo*)

https://www.youtube.com/watch?v=BHE_9j5pD1o