

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Instituciones, identidades, poéticas / Ana Silva ... [et al.] ; compilado por Teresita Maria Victoria Fuentes ; Ana Silva. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

238 p. ; 22,5 x 15,5 cm.

ISBN 978-950-658-465-8

I. Actividad Artística. 2. Cine Argentino. 3. Artes Escénicas. I. Silva, Ana II. Fuentes, Teresita Maria Victoria, comp. III. Silva, Ana, comp.

CDD 778.5

Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Jorge Dubatti

25 de mayo 217 3° piso
artesdelespectaculo@filo.uba.
ar /iae.institutos.filo.uba.ar

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Decano: Lic. Mario L. Valiente

Vice decano: Msc. Jorge D. Tripijana

Secretario Académico: Juan Manuel Padrón

Secretario de Extensión: Rubén Darío Maidana

Secretaria de Investigación y Posgrado: Teresita M. Victoria Fuentes

Secretario General: Alcides Julio Cicopiedi

9 de Julio 430 /Pinto 399 3° piso - Tel - fax 54 (0249) 4422063 - 4440631
www.arte.unicen.edu.ar /Código Postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Diseño de Tapa: Fernando Funaro

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci - Claudia C. Speranza

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Impreso en los talleres gráficos de:

Bibliográfika - Grupo BGK

Carlos Tejedor 2815 - Vicente López

Provincia de Buenos Aires

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor

INDICE

Prólogo. Nuevas formas de articular las relaciones entre arte y universidad Jorge Dubatti	7
---	---

Presentación Teresita María Victoria Fuentes y Ana Silva	9
--	---

POÉTICAS

Teatro y dictadura en Tandil ¿continuidad o ruptura? <i>Por qué te quiero Buenos Aires (1978) de Raúl Echegaray</i> Teresita María Victoria Fuentes	15
--	----

Teatro liminal con música: <i>Plural, una multitud desconcertada, de Ariel Farace</i> Mariana Gardey	25
---	----

Latido-Sentido. Aportes sobre el uso de la tecnología en la práctica teatral universitaria de la ciudad de Tandil Anabel Paoletta	37
---	----

El amor es puro cuento. Convivio en clave de narración oral en el Tandil de 2015 Mario Valiente	44
---	----

Bloqueo de Rafael Spregelburd en Tandil (2015) y la máquina de la provocación Clara Marconato y Augusto Ricardo	59
---	----

IDENTIDADES

Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino Javier Campo	73
--	----

Una aproximación al cine de Jorge L. Acha. Arte, historia y memoria	
Magalí Mariano	87
Idas y vueltas. La representación de “Colonia Vela” y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano	
Daniel Giacomelli	95
Prácticas de representación de identidades en el espectáculo <i>Despertando Conciencias II. El amor ausente (2014)</i>	
Diana Barreyra	105
Nueva narrativa argentina: Samanta Schweblin y Selva Almada	
María Amelia García	117
La disputa por lo contemporáneo artístico: <i>La normalidad y el proyecto Ex Argentina</i>	
Gabriela Piñero	125

INSTITUCIONES

Sociabilidad, cultura y ocio en el mundo rural pampeano del siglo XX. Apuntes para su estudio	
Juan Manuel Padrón y Valeria Palavecino	141
Imágenes, voces y memoria: 90 años del Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil (1925-2015)	
Ana Silva y Luciano Barandiarán	157
El Cine Club Tandil (1971-1989): La militancia cinéfila en Tandil	
Agustina Bertone	181
La creación de la Escuela Municipal de Música Popular en Tandil	
Rubén Maidana y Fátima Llano	195
Diez años de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la UNICEN. Cambios sociales, culturales y tecnológicos	
Virginia Morazzo y Cecilia Wulff	209

ANEXO

Mapa de Industrias Culturales en ciudades medias de la provincia de Buenos Aires. Año 2015	
María Eugenia Iturralde	221

Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino

Javier Campo¹

Los estudios de cine en la Argentina han logrado forjarse un espacio interdisciplinario que se encuentra en constante crecimiento. Artículos, libros, revistas y congresos se multiplican a la par de proyectos de investigación acreditados institucionalmente y becarios e investigadores que pueden comenzar a dedicarse a sus tareas profesionales a tiempo completo. Luego de andar cierto trayecto por estos senderos comenzamos a revisar las máximas e hitos que hasta hace poco permanecían intocables, algo sano para cualquier área de estudios que se encuentra en proceso de profesionalización.

En cuanto a la parcela que nos compete en este caso, el cine documental político argentino, se han cristalizado algunas conclusiones que deben ser revisadas. A saber, que los documentales políticos de entre fines de los sesenta y mediados de los setenta están asentados exclusivamente en narrativas

¹ Profesor de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales y miembro de la Comisión Académica de Posgrado (Facultad de Arte, UNICEN). Doctor en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Licenciado en Ciencias de la Comunicación, orientación en procesos educativos (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Investigador Asistente CONICET. Editor del número especial de la revista *Latin American Perspectives: Media and Democracy in Latin America* (SAGE, University of California at Riverside). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017) y coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later* (2018). Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA), de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) y del Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil (GIRAT).

revolucionarias en favor de la violencia política. La dominancia de esta idea se sustentó, hasta ahora, más en los testimonios de cineastas y críticos que en el análisis de los films. Desde esta óptica los films en los que Raymundo Gleyzer participó en la realización son, necesariamente, socialistas revolucionarios; los que dirigió Fernando Solanas deben ser eminentemente peronistas y títulos como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975) deben ser ubicados en el cajón de la extrema izquierda, como si solo el nombre de los films nos evitara su visionado. En mi tesis de doctorado acometí la tarea de analizar los films en sí mismos con el apoyo de la teoría del documental.² Y, en principio, los resultados dan por tierra con las lecturas lineales del fenómeno fílmico político argentino anterior a la última dictadura militar.

En este trabajo se analizará en su contexto el film *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), producido y realizado en la ciudad bonaerense de Tandil, como un jalón de ese otro cine documental político argentino aún negado. Un film que no encaja, como otros, en el molde de las realizaciones radicalizadas canónicas; pero que, sin embargo, señala firmemente un camino de resistencia popular presente en los setenta.

La matriz revolucionaria de pensamiento manda

La matriz de pensamiento que se gesta desde mediados de los sesenta entre la intelectualidad y la juventud contiene múltiples elementos recurrentes en la historia argentina que interrelacionados demuestran que, como afirmaron Claudia Hilb y Daniel Lutzky en uno de los primeros estudios sobre el fenómeno insurreccional, los integrantes de la nueva izquierda reprodujeron un lenguaje ya establecido con anterioridad, en “una sociedad en la que el ‘otro’ era el enemigo” (citado en Oberti y Pittaluga, 2012: 159).³ Por un lado la radicalización ideológica puesta en marcha desde fines de los sesenta gracias a las rebeliones críticas y violentas (los diversos “azos”: Cordobazo, Rosariazo, Tucumanazo, Viborazo, etc.) y, por otro, la dureza progresiva con la que las dictaduras militares van a responder a ellas extienden la creencia en la violencia como la forma para solucionar los conflictos y lograr

² *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*. Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). 2014.

³ Acuerda, en un estudio más reciente, María Matilde Ollier: “el paradigma amigo/enemigo, el código binario que impregna la cultura política argentina en ese período”, entiende a las disputas políticas menos como negociación que como guerra (2009: 16).

transformaciones sociales, según los autores que en este apartado serán mencionados. “El mito de la acción armada –según Ana Longoni–, la violencia, como ‘único camino’” se hace fuerte y rector (2007: 169). Por otra parte, y como destaca Hugo Vezzetti, entre 1969 y 1973 en la sociedad “crece la aceptación de las acciones de la guerrilla” (2009: 62).

Dentro de la “nueva izquierda”, caracterizada aquí, se encontraban los cineastas que estaban teniendo sus primeras experiencias cinematográficas, pero también políticas, en la década del sesenta. La progresiva radicalización ideológica de los principales miembros de los dos grupos de cine militante más importantes resulta ejemplar del conjunto. Octavio Getino y Fernando Solanas (Cine Liberación), durante la realización de *La hora de los hornos* (1968) fueron acercándose al peronismo de izquierda, luego participando con realizaciones comprometidas de la onda expansiva del Cordobazo (en el caso de Getino) y entrevistando a Juan Domingo Perón para la realización de dos films, convirtiéndose en los representantes de su imagen cinematográfica (Mestman, 2007). Raymundo Gleyzer (Cine de la Base) comenzó su carrera realizando films etnográficos en los sesenta y abandonó ese tipo de cine cuando se demostró “insuficiente” para expresar los motivos de la pobreza (Peña y Vallina, 2006). Para luego participar del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) y realizar los Comunicados Cinematográficos del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

El pasaje a la radicalización política de masas de jóvenes se produce cuando deciden ingresar a la izquierda revolucionaria: las organizaciones político-militares como Montoneros, el ERP, las Fuerzas Armadas Peronistas o las Fuerzas Armadas Revolucionarias, entre otras. Ollier destaca que “ingresar a una organización política les permite salvar la brecha existente entre la creencia en la revolución social (radicalización ideológica) y la acción militante propia de un partido revolucionario (radicalización política)” (2009: 19). De la consideración de la violencia como solución a la asunción de la violencia como camino personal. Esa es la conexión entre lo público y lo privado. A propósito de ello Ollier destaca una “doble subordinación”, de lo privado a lo político y de lo político a lo militar –algo ya profundizado por, entre otros, Pilar Calveiro (2001 y 2005). Subordinación que transformó en “militares” a los miembros de la izquierda revolucionaria que eran intelectuales, artistas y profesionales. Ejemplo de ello en el campo del cine son los casos de los directores Pablo Szir y Enrique Juárez,⁴ quienes dejaron de

⁴ El último film de Juárez fue *Ya es tiempo de violencia* (1969), mientras que Szir dejó inconcluso el largometraje *Los Velázquez*, basado en el libro de Roberto Carri (*Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*), luego de filmar intermitentemente

filmar y pasaron a formar parte activa de Montoneros, empuñaron las armas, fueron secuestrados y desaparecidos. Vania Markarian, rescatando una conceptualización de Raymond Williams, considera que este pasaje era parte de la “‘estructura de sentimiento’ de la época, es decir, del conjunto de percepciones y valores compartidos que se manifiesta de modo privilegiado en el arte y la literatura” (2012: 128).

El cine documental político argentino entre velos

Entre 1968 y 1976 en la Argentina surgió y se asentó una tradición de cine documental de intervención política. Grupos de realización, distribución y exhibición como Cine Liberación, Cine de la Base y Realizadores de Mayo produjeron films que se propusieron incidir en la coyuntura política desde perspectivas revolucionarias de diverso cuño. Una coyuntura en la que los debates políticos estuvieron impregnados de “violencia revolucionaria” y militancia transformadora, tal como ya se destacase anteriormente (Longoni, 2007; Oberti y Pittaluga, 2012).

En cuanto a la producción cinematográfico política el comienzo de esta periodización está indicado por el estreno de un “film-faro del cine argentino”, *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), como argumenta Mariano Mestman (2008: 27).⁵ Realizado con materiales heteróclitos y variados los realizadores “fueron incorporando la perspectiva del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria en la Argentina” (Mestman, 2008: 28). El grupo no estuvo definido desde *La hora...* como “peronista”, sino que “fue madurando –como apunta Mestman– la opción por el Movimiento Peronista, que pasó a considerar como la herramienta de transformación revolucionaria en la Argentina” (2001: 446).

Pero también existe otra vertiente del cine documental político que puede denominarse “social”. Jonathan Kahana destaca que los objetivos de la misma son “1) encontrar, y formar, un espectador crítico que se sienta

entre 1971 y 1973.

⁵ Según Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz el film “inaugura no sólo una nueva manera de hacer cine político en América Latina sino también una nueva forma de entender el hecho cinematográfico” (2009: 406). Una de las manifestación más positivas sobre el film no fue de un peronista revolucionario convencido sino la enunciada por Louis Marcorelles: “Después de una película como esta, nuestra concepción del cine como arte, o más simplemente como medio, y de su función en la sociedad, debe ser replanteada de principio a fin” (1978: 105).

temporalmente comprometido con cuestiones de significancia universal; y 2) diseminar el conocimiento para que éste no sea sólo posesión de algunos individuos” (2008: 33). Este documental social pretende “liberar a los espectadores de la ignorancia” y tiene una larga historia desde los films de la escuela británica en adelante (Kahana, 2008: 33). Se encuentra distante del film militante, debido a que además “de indicar las fallas del sistema democrático” pretende, a diferencia del documental militante, “restaurar la transparencia de las agencias del Estado”, trabajando en favor del sistema democrático (Kahana, 2008: 34). El documental social, un tipo de documental político “reformista”.

En principio no todas las producciones documentales políticas del período 1968-1976 aspiraron a seguir el modelo militante en lo temático o vanguardista en lo formal de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968). También se manifestó un documental social, al decir de Jonathan Kahana (2008); “films ideológicos de acción ideológica”, que toman a la política como tema sin la intención manifiesta de incidir militantemente, como caracteriza Jean-Patrick Lebel a esta segunda vertiente (1973: 250). En el mismo año en que Solanas y Getino hacían aquel film canónico, Gerardo Vallejo filmó *Olla popular*⁶: un montaje austero de cuatro minutos de duración que combina imágenes de una olla popular tucumana con el himno nacional como única banda de sonido. Un año después, con la asistencia de Vallejo en cámara, Nemesio Juárez terminó *Muerte y pueblo*, testimonio personal sobre los trabajadores migrantes santiagueños. Juárez, hermano de Enrique, el realizador de *Ya es tiempo de violencia* (1969), había realizado *Los que trabajan* en 1964, un film experimental con imágenes de obreros realizando tareas manuales y el relato poético a cargo de Héctor Alterio.

En 1970 se montó *¿Ni vencedores ni vencidos?* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado), un documental de archivo que revisa los sucesos políticos de los diez años de gobierno peronista. El film obtuvo la medalla de oro en el festival de Bilbao en el año 1970 y fue prohibido en enero de 1971 por decreto del Poder Ejecutivo (nº 226 firmado por el presidente Rodolfo Levingston).⁷

⁶ El director comenta, trabajando en el canal 10 de la Universidad de Tucumán “logré dos rollos de película de 16mm reversible de blanco y negro y fui a filmar. En Los Ralos me encontré con una olla popular en la que una larga cola de gente –en especial niños y viejos– esperaban con su plato en la mano” (1984: 63).

⁷ En mayo de 1972 la Corte Suprema de Justicia anuló el dictamen de la Cámara de Apelaciones y decretó el levantamiento definitivo de la prohibición. Las informaciones relativas a este film se desprenden de la investigación realizada en el marco de la cátedra

Ernesto Sábato colaboró en la redacción de un guión previo del film⁸ y, aunque la película no tuvo gran repercusión, Juan Domingo Perón hizo alusión a la misma (en carta a Getino [Getino 2008: 74]).

En el mismo año en que el peronismo volvería al gobierno se estrenó un cortometraje para la campaña política denominado *Frejuli* (anónimo, 1973) que resulta interesante sea tenido en cuenta por introducir en sus argumentos una contradicción propia de ese contexto: siendo un film producido por un partido para su campaña electoral la mayor parte de los candidatos que dan testimonio se manifiestan en contra del sistema democrático. En ese momento también se hicieron las primeras proyecciones de *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973), “el film fue una realización colectiva –según Fernando Martín Peña– emprendida por seis egresados de la carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: Alfredo Oroz, Diego Eijo, Silvia Verga, Ricardo Moretti, Eduardo Giorello y Carlos Vallina” (1996: 34). En 1973 se realizó *La memoria de nuestro pueblo* (María Antonia Locatelli y Rolando López), en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En el mismo momento se proyecta en ámbitos de militancia *Marcha sobre Ezeiza* de Carlos Nine (1973). Un cortometraje sin relatos verbales que presenta imágenes del multitudinario recibimiento de Perón en su regreso.

En el interior del país se realizaron los últimos films antes de la dictadura, *Monopolios* (Miguel Monte, 1975), en Santa Fe, sobre el inminente cierre del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, último film de la Escuela Documental de Santa Fe. Y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), en Tandil. Con respecto a este último Teresita María Victoria Fuentes afirma que fue realizado en el marco del Cine Club Tandil y que Gauna “compartía con Osvaldo Soriano y otros lo que ellos mismos denominaban ‘la mesa de los sueños’. Un espacio de discusión intelectual y artística que entre otras cosas derivó en la ‘Agrupación Cultural Independiente’ (de Tandil)” (2012: 88).

Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) por Ana Cecilia Lencina y Julieta Cecchi en “¿Ni vencedores ni vencidos?”, 2010, inédito.

⁸ En *La Opinión* del 20 de mayo de 1971 se publica: “Sábato elabora un pre-guion que esencialmente sirvió de base a la película y que responde a la siguiente idea: durante el régimen de Perón las masas trabajadoras conocieron por primera vez una auténtica justicia social, pero lamentablemente se cometieron excesos, coacciones, y arbitrariedades de todo género con la otra mitad del país [...] Durante el régimen que lo siguió en cambio se cometieron los errores inversos. La Argentina sólo podrá superar el dilema peronismo-antiperonismo si construye con fervor una nación que ofrezca justicia social y libertad.”

Cerro de Leones

El tandilense Alberto Gauna recibió una beca individual del Fondo Nacional de las Artes en 1970 con la idea de establecerse en Buenos Aires para estudiar y trabajar en el ámbito cinematográfico. Comenzó algunos cursos con profesores como Alberto Fischerman, el director de fotografía Adelqui Camusso (quien había dirigido la Escuela Documental de Santa Fe, donde se habían realizado los primeros films que impactaron al realizador tandilense) y el productor y guionista Néstor Gaffet, destaca Fuentes (2012: 88). Al mismo tiempo reflexiona la posibilidad de realizar un film sobre la “Huelga grande” de 1908, una protesta llevada a cabo por los obreros canteristas de Tandil, muchos de ellos anarquistas. Proceso de producción, rodaje y montaje que se extendería desde 1972 a 1975 como *Cerro de Leones*. Paralelamente Gauna fue el asistente de dirección de Nicolás Sarquís en *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1972-1977).

Uno de los trabajos que Gauna realizó por esos años fue en los Laboratorios Alex, donde transitaban tanto los popes de la industria del cine como los jóvenes realizadores independientes. “Allí, entre otras personas vinculadas al cine conoció a varios realizadores y encontró una oportunidad para comprar la cámara (de 16 mm) con la que finalmente se filmaría la película: una cámara de motor con chasis de ciento veinte metros, o sea diez minutos ininterrumpidos de rodaje, que fue adquirida con un crédito del Fondo Nacional de las Artes” (Fuentes, 2012: 91). El film tuvo como actores principales a Luis Ciccopiedi y Malena Rivero, quienes tenían una amplia trayectoria en el circuito teatral regional. Es decir, Gauna estudió cine con los más formados representantes de ese arte, fue apoyado por una de las pocas instituciones que por entonces tenía líneas de fomento, fue asistente de un realizador experimental y trabajó en el espacio en donde se daba cita el presente y futuro del cine argentino. Estuvo en donde tenía que estar y con algunos de quienes debía estar antes de regresar a Tandil para realizar, con un equipo local, un cortometraje sobre acontecimientos relevantes para la historia del movimiento obrero sucedidos aquí.

Secuencias del film en contexto

Algunos documentales establecen un comentario sobre un espacio geográfico con el auxilio de las imágenes de factura propia. En *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) se ubica temporal y espacialmente al espectador: “Tandil, seis de octubre de 1973, sesenta y siete años pasaron

desde que el inmigrante Roberto Pascucci y grupos sindicales formaron la sociedad de resistencia, la primera organización de obreros canteristas”. El film se inicia con imágenes de obreros depositando una ofrenda floral en el cementerio local. La voz es informativa y recupera datos relevantes sobre la explotación de las canteras a comienzos del siglo veinte, delineando un film histórico que posee largas secuencias de ficción que reconstruyen los sucesos evocados.

Por esos convulsionados años, algunos realizadores que habían hecho los comunicados filmados del ERP crearon un documental que trafica la posibilidad de que no estuviesen convencidos de que la única salida política fuese la lucha armada. Acreditándose como Cine de la Base, Raymundo Gleyzer y otros produjeron *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) sobre los reclamos de los obreros de la metalúrgica INSUD. Allí se presenta una lucha victoriosa que no eligió un camino violento: “con lucha – destaca el locutor–, estos obreros enfermos consiguieron un pequeño-gran triunfo. Luego de días de olla popular y más de tres meses en conflicto, el mismo día en que se movilizaron al Congreso la empresa pagó las seis quincenas atrasadas y reconoció la presencia de saturnismo, tantas veces negada por la patronal asesina”. Se valoriza la movilización popular pacífica para petitionar al Estado liberal, es decir que se lo reconoce como árbitro que puede dirimir los conflictos: algo alejado de la postura de los comunicados del ERP. *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) también concluye como *Me matan...* dando una visión favorable de las reivindicaciones pacíficas, aunque el evento narrado haya ocurrido varias décadas atrás: “En este mismo galpón – imagen del lugar– los empresarios firmaron el acuerdo luego de las huelgas de 1911 (se relatan los logros) [...] Las nuevas reivindicaciones sociales y las luchas harán la historia del pueblo”. La última oración es acompañada con planos de documentos sindicales, en uno de los cuales se lee una frase de Karl Marx repetida por Perón en varias ocasiones: “La emancipación de los trabajadores será obra de los mismos trabajadores”. Los obreros (actores) caminan hacia la cámara, así finaliza un cortometraje que reivindica una gesta sindical triunfante que no hizo uso de la violencia.⁹

Tanto en *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969) como en *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) hay unos pocos planos

⁹ Según Teresita María Victoria Fuentes: “El evidente mensaje final no es una recuperación de ideas del pasado sino una invitación al compromiso responsable en el presente del film” (2012: 94).

de observación en los que con profusión del uso de lente gran angular –recurso también presente en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* de Gerardo Vallejo (1971), casualmente Vallejo hizo cámara en ambos films y probablemente para las mismas secuencias que aquí se comentan–, en los que se presentan primerísimos primeros planos de rostros de viejos con la piel ajada (y, por el uso del lente, deformados) seguidos en procesiones fúnebres, en Santiago del Estero en el primer caso y en Jujuy en el segundo. En ambas cintas los sonidos son los capturados con micrófono ambiente. Quizás se trate en este caso de los registros más cercanos a un hipotético grado cero, directos y sin interferencias. Se puede incluir aquí a *Ni olvido ni perdón* (film anónimo realizado por miembros del grupo Cine de la Base en 1973), donde se presenta la liberación de los presos políticos de marzo de ese año. Mediante planos de angulación en picado desde techos se registra la manifestación frente a la cárcel de Devoto y luego mediante un contrapicado las ventanas de las que cuelgan banderas de agrupaciones políticas y se escucha la voz de un orador que desde allí mismo dice: “compañeros vamos a hacer un minuto de silencio por todos los compañeros que han caído en dieciocho años de lucha”. Los cantos de los asistentes también están presentes: “Todos los guerrilleros son nuestros compañeros, basta de demora, la liberación ahora” y “cinco por uno, no va a quedar ninguno”. Estuviese o no presente la cámara tanto en uno como en otro caso las acciones se iban a producir más o menos como fueron registradas (las procesiones fúnebres y la manifestación por la liberación de los presos). El caso en extremo opuesto es el de las secuencias de ficción de *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (Carlos Vallina y otros, 1973) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), las cuales ponen en imágenes sucesos imposibles de registrar por cuestiones espaciales (lo que sucede dentro de un lugar de tortura por las fuerzas del Estado) o temporales (la huelga y represión de los canteristas de Tandil ocurrida en 1908).

La voz caracterizada (inclusión de una voz que simula ser la de un protagonista, la cual sigue siendo diegética, y que lee el testimonio de uno de ellos o condensa el de varios. Estas voces caracterizadas se diferencian de otro tipo de voz *over* informativa, persuasiva o de presentación porque introducen la palabra ajena) ha sido acompañada en algunos de estos films con imágenes de archivo. *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) monta la voz del actor (Ciccopiedi) que representa a un líder obrero anarquista dando un discurso a sus compañeros con fotos de obreros manifestando (de principios del siglo XX). Éste dice “¿es posible que los obreros no se decidan a integrar los sindicatos? No compañeros, hay que agruparse y ser militantes activos de la

causa emancipadora [...] Que el recuerdo de los mártires (de Chicago) nos anime. Viva la Sociedad Obrera de las Canteras”. El uso de esas fotografías es principalmente ilustrativo, no se informa sobre la época ni el lugar donde fueron tomadas, son sólo obreros en actitud contestataria. El discurso del actor lleva el contenido combativo.

Por otro camino

A fin de cuentas, en muchos de los films construidos desde y constructores de narrativas revolucionarias, el final del recorrido es similar. La victoria será indefectible. Inclusive un exceso de voluntarismo recubre, por ejemplo, los discursos de los comunicados del ERP filmados (1971-1972), en los que la “inventiva popular” puede burlar cualquier tipo de medida de seguridad (secuestrar al Cónsul inglés o violar la caja fuerte de un banco). Aunque, en el film de Getino y Solanas, “faro” en este conjunto, se critique el “espontaneísmo” de las acciones particulares no organizadas y los “errores” del peronismo por buscar cambios sociales sin el apoyo de la acción violenta de masas. Sin embargo, *La hora de los hornos* presenta también a “la revolución” como con una marcha imparables en América Latina desde la Revolución cubana en adelante.

Pero si sólo se considera este modelo, por ser el más utilizado, se concluirá apresuradamente que “todos” los llamados en estos documentales son por la revolución vía las armas. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) se documentan victorias populares a las que se llegó sin apelar a la violencia. En ambos casos las protestas de los obreros culminaron favorablemente para ellos gracias a la concesión de sus reivindicaciones con el Estado como mediador.

Los dos grupos de cine militante más importantes y productivos del período (Cine Liberación y Cine de la Base) también tienen en su haber realizaciones no tan convencidas de que el único camino sea la revolución presentada con una voz *over* autoritativa. *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) son films que presentan un amplio uso de los testimonios, secuencias de observación y discursos que ponen en cuestión que la única solución de los problemas sociales se encuentre por el camino de la lucha armada. *Ya es tiempo de violencia* (1969), *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) contienen llamados al respeto por los “derechos humanos” en algunas escenas.

Cerro de Leones es un cortometraje documental que da por tierra con, al menos, dos elementos internalizados sobre la historia del cine documental argentino. En primer lugar, que su centro exclusivo haya sido la ciudad de Buenos Aires o que, en su defecto, las imágenes del interior del país las “hayan ido a buscar” los porteños. Solo ésta y las producciones de Gerardo Vallejo y de todos los formados en la Escuela Documental de Santa Fe bastan para poner en discusión dicha idea. Y, por otra parte, si bien Gauna realizó su film en un momento álgido, y sangriento, de las luchas políticas en la Argentina, su representación de una huelga obrera no se encuadró dentro de los márgenes de un discurso partidario militante que esgrimiera a la violencia política como única salida al dilema liberación o dependencia. Así como otros documentales del período, que no siguieron el canon de *La hora de los hornos*, el film producido y realizado en Tandil leyó la historia política a contrapelo pero sin apelar a la matriz revolucionaria (en favor de la violencia política) de pensamiento. *Cerro de Leones* fue una manifestación crítica en la recuperación de un evento histórico que culminó con la solución de los reclamos de los canteristas. Pero dejó suspendida la opción por la insurgencia finalizando con el recordatorio de quienes revalidan, a fin de cuentas, el título de maquinistas de la historia: “La transformación que día a día se imprime a la sociedad irá creando nuevas reivindicaciones sociales y las luchas que por ellas se realicen harán la historia del pueblo”.

Bibliografía

- Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia*, Buenos Aires: Norma.
- Cecchi, Julieta y Lencina, Ana Cecilia (2010). “¿Ni vencedores ni vencidos?”, inédito.
- Fuentes, Teresita María Victoria (2012). “Arte, identidad local e historia en *Cerro de Leones* (1975) de Alberto Gauna”, en Teresita M. V. Fuentes, Miguel Ángel Santagada y Ana Silva (coords.), *Ensayos sobre arte, comunicación y políticas culturales*, Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Getino, Octavio (2008). “A los integrantes de ‘Realizadores de Mayo’”, *Sociedad*, n° 27, primavera de 2008, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales (UBA).
- Kahana, Jonathan (2008). *Intelligence work. The politics of American documentary*, New York: Columbia University Press.
- Lebel, Jean-Patrick (1973). *Cine e ideología*, Buenos Aires: Granica editor.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Norma.
- Marcorelles, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Markarian, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- 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 (2007). “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- Mestman, Mariano (2008). “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de La hora de los hornos”, *Sociedad*, n° 27, primavera de 2008, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales (UBA).
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Santa Fe: María Muratore Ediciones.

- Ollier, María Matilde (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Peña, Fernando Martín (1996). “Clásicos nativos. Informes y testimonios”, *Film*, nº 10, Buenos Aires.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Trombetta, Jimena y Wolkowicz, Paula (2009). “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba: El Cid Editor.
- Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Ficha técnica

Cerro de Leones

Alberto Gauna 1975

Actuaron: L. Cicopiedi, E. Piccenti, M. Rivero, C. Aiello, alumnos del Seminario de teatro (Tandil)

Grupo Torio: A. Gauna, I. Rodenas, M. Gaiada, C. Moyano, F. Orbuch, D. Scheveloff, O. Lipchaj, I. Villar, C. Martínez Llorca

Duración: 00:24:20