

“Tercer Cine Cordobés”:
*formas de la representación del otro*¹

Ximena Triquell²

¹ *El presente texto expone resultados parciales de la investigación desarrollada en conjunto con el Mgr. Santiago Ruiz en el marco del proyecto “Imágenes en conflicto: Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea”, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba, Argentina.*

² *Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Magister y Doctora (PhD) en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra. Profesora Titular de Cine y Narrativa y Prof. Adjunta de Semiótica en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.*

Investigadora de CONICET.

e-mail: xtriquell@gmail.com

Resumo

Este artigo recupera a tipologia proposta por Fernando Solanas e Octavio Getino, no final da década dos anos sessenta, que define as categorias de Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema. O trabalho analisa a relevância destes conceitos e os recupera para abordar o chamado Novo Cinema Cordobes, especificamente sobre o que faz com a representação dos setores populares. Para tanto, são considerados os filmes *De caravana* (Ruiz, 2011), *Yatasto* (Paralluelo, 2012) e *Guachos de la calle* (Schmucler, 2015).

Palavras-chave: Terceiro cinema; *De caravana*; *Yatasto*; *Guachos de la calle*.

Abstract

This paper recovers the typology proposed by Fernando Solanas and Octavio Getino at the end of the sixties where they define the categories of First, Second, and Third Cinema. It reviews the relevance of these concepts and recovers them to approach the so-called *Nuevo Cine Cordobés* (New Cinema from Córdoba), paying particular attention to the representation of popular classes. In order to do this, we consider the films: *De Caravana* (Ruiz, 2011), *Yatasto* (Paralluelo, 2012) y *Guachos de la calle* (Schmucler, 2015).

Keywords: Third Cinema; *De caravana*; *Yatasto*; *Guachos de la calle*.

Resumen

El presente artículo recupera la tipología propuesta por Fernando Solanas y Octavio Getino a finales de la década del sesenta que define las categorías de Primer, Segundo y Tercer Cine. El trabajo revisa la actualidad de estos conceptos y los recupera para abordar el llamado Nuevo Cine Cordobés, específicamente en lo que hace a la representación de los sectores populares. Para ello se consideran las películas *De Caravana* (Ruiz, 2011), *Yatasto* (Paralluelo, 2012) y *Guachos de la calle* (Schmucler, 2015).

Palabras clave: Tercer Cine; *De caravana*; *Yatasto*; *Guachos de la calle*.

Primer, Segundo y Tercer Cine

A finales de la década del 60, Fernando Solanas y Octavio Getino propusieron una tipología de films con la cual describir la producción cinematográfica del momento. Esta estaba compuesta por las categorías de Primer, Segundo y Tercer Cine, las que referían respectivamente a los films comerciales, asociados a la industria Hollywoodense –el Primer cine–, el cine de autor, que en Argentina se asoció a lo que se conoce como la generación del 60 o los cineclubistas –el Segundo cine– y, finalmente, el cine militante o Tercer cine, en el cual se enmarcaba la producción del colectivo Cine Liberación, del cual formaban parte Solanas y Getino junto a Gerardo Vallejo.

En diversos documentos, Solanas y Getino definen la tipología propuesta. En “Hacia un Tercer Cine” lo hacen en estos términos:

Si en los inicios de la historia –o prehistoria– del cine, podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc. netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquél, dueño de la industria y de los mercados impondría: el cine americano. [...] Al lado de esta industria y de sus estructuras, nacen las instituciones del cine: los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y contemplan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores. [...] se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores. [...]

La primera alternativa del primer cine nace en nuestro país con el llamado “Cine de Autor”, “Cine expresión” o “Nuevo Cine”. Este segundo cine significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad del autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural. Promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por: Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Khun y Fernando Birri que con *Tiré Dié*,



inaugura el documental testimonial argentino. (SOLANAS y GETINO, 1973: 64 – 67)

Profundizando las diferencias de su propia producción con el Segundo Cine, en otro documento aclaran:

En el Nuevo Cine Argentino confluían desde su origen, tanto las búsquedas de un cine-comunicación (Escuela documental de Santa Fe, Fernando Birri, algunos cortometrajistas) como las aspiraciones de otros (Torre Nilsson, Antín, etc.) que no iban más allá de un cine expresión ¿Qué es lo que unía a unos y a otros? ¿La “contestación al viejo cine, al Primer Cine, al cine “a la americana”? ¿La coincidencia momentánea entre unos, a quienes importaba comunicar y otros a quienes sólo les preocupaba apropiarse del cine de autor europeo para convertirse en sus obsecuentes imitadores? Con un poco de benevolencia podría quizás englobarse esta doble tentativa que alguien se equivocó en bautizar de “movimiento” bajo el rótulo de Segundo Cine. (SOLANAS y GETINO, 1973: 39)

Finalmente, frente a estas dos formas de hacer cine, Solanas y Getino proponen un Tercer Cine:

El hombre del Tercer Cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.) opone, ante todo, al cine-industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación, un cine de información; al 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 acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente 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. (SOLANAS y GETINO, 1973: 87-88)

Como se percibe en esta cita, Primer, Segundo y Tercer cine constituyen categorías estético-políticas que involucran tanto la forma cinematográfica como las condiciones de producción, distribución y exhibición: la producción colectiva (en este caso, a través del Grupo Cine Liberación), el establecimiento de circuitos alternativos de exhibición en escuelas, centros barriales, sindicatos, entre otras condiciones, dan cuenta de la necesidad de realizar no sólo nuevos films, sino de efectivamente crear un “nuevo cine”.

El Tercer cine debe ser, según sus forjadores, un cine de abordaje directo de la realidad, de allí la preferencia por el registro documental –incluso en los films ficcionales– ya que se trata de contraponer a las mentiras y las falsedades impuestas por el colonialismo, una imagen verdadera que devele la realidad que se pretende ocultar:

¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma –a ojos del pueblo– un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las “pruebas” del adversario. (SOLANAS y GETINO, 1973: 162)

Solanas insiste sobre esta idea:

Testimonio y reflexión sobre la realidad porque la realidad estaba censurada. Vivíamos en un mundo de ficciones, entre lo aparente y lo real. Lo que circulaba era la ficción, las imágenes y la información sobre el país eran falsas. Por eso es que *La hora de los hornos* comienza con una serie de frases escritas sobre negro, y una de ellas es de Scalabrini y dice: “Son falsas las perspectiva y la historia que nos cuentan...”, entre otras cosas. Esta es un poco la idea de la película, que sale a revelar, a correrle el velo a la realidad. Y lo documental es testimonio, es una prueba irrefutable. (FERREIRA, 1995: 298)

De igual modo, este nuevo cine implica nuevas condiciones y lugares para los espectadores. Frente al Primer cine, que presupone un espectador al que hay que seducir, entretener o sorprender a través de la historia, la puesta en escena o los efectos especiales; y frente al Segundo, que postula un espectador reflexivo capaz de entender las problemáticas psicológicas o sociológicas planteadas con una mirada atenta pero distante; se trata ahora de convocar a un espectador que no sólo reflexione sobre la realidad que se le expone, sino que además participe del film, dando continuidad a las propuestas de este bajo la forma de una praxis al concluir la proyección. En función de este hacer, el “cine-acto”, forma propia del Tercer cine, implica pausas en su proyección para dar lugar al debate y la discusión política, rompiendo así con la noción de espectáculo.

El volante que acompañaba la presentación de *La hora de los hornos* hace explícita esta modificación en el lugar propuesto al espectador:

Compañeros y amigos: Esta parte de *La hora de los hornos* no está concebida como cine-espectáculo. El filme se niega como tal, se abre ante los participantes, y se asume como acto. El filme será desarrollado y completado por los participantes, únicos protagonistas de la historia que el film recoge y testimonia; lo que importa no es la imagen fílmica, es el acto vivo que se abre en cada proyección.

La posibilidad de una comunicación profunda entre los compañeros que son protagonistas de la lucha de liberación; aquéllos que están sobre la pantalla y en la sala al mismo tiempo. El espacio del acto se transforma así en un espacio donde el hombre profundizará su propia liberación; extrae conclusiones de su lucha pasada y presente; adquiere conciencia de su real situación; discute sobre los caminos más eficaces para la liberación. En cada proyección el filme provocará resultados nuevos, porque sus protagonistas y el lugar y el momento de la proyección no serán nunca los mismos. El filme es un instrumento para convocar el acto. A los organizadores de estos actos para la liberación, los autores recomiendan recurrir a todos aquellos elementos que refuercen el acto, que reactualicen los datos y testimonios proporcionados por el filme y que proporcionen todos los medios posibles y necesarios para facilitar la comunicación entre los participantes, sean aquellos música, poesía, un cuadro, un reportaje, una canción o un fraternal vaso de vino. (SOLANAS y GETINO, 1973: 42-43)

El film deja así de ser una obra cerrada y acabada, y se abre como acto a la experiencia de los espectadores, los que son interpelados también desde el lugar de protagonistas, tanto del film, como de la historia que este documenta.

El Cine del Tercer Mundo

Michael Chanan, en su artículo titulado “Revisitando el Tercer Cine”, señala de qué manera las categorías propuestas por Solanas se extendieron a todo el continente y formaron la base de las discusiones que nutrieron, no sólo al movimiento continental que se conoció como Nuevo Cine Latinamericano, sino también a las discusiones en torno a los cines periféricos en todo el mundo:

“Hacia un Tercer cine”, pulsó una cuerda en toda América Latina e incluso más allá y rápidamente fue traducido y publicado en pequeñas revistas dedicadas al cine y la

política cultural en varios idiomas y continentes. Junto con los escritos de Julio García Espinosa en Cuba, Glauber Rocha en Brasil y algunos más, se convirtió en uno de los textos definitorios del movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano que se desarrolló en los años 60s y 70s. (CHANAN, 2014: 16)

La transnacionalización de la propuesta de Solanas y Getino, implicó igualmente una ampliación de las categorías propuestas:

El Primer cine es industrial y comercial –es el cine de los estudios y los productores– Bollywood tanto como Hollywood (y hoy en día el Nollywood de Nigeria). El Segundo cine es el cine del director, cómodo como en su casa en Europa (donde el director más que el productor tiene el derecho al corte final) pero también en todos aquellos casos en los cuales se logra introducir la producción independiente; es individualista, psicológico, pequeño burgués y por lo general políticamente reformista. El Tercer cine pertenece en su quintaescencia a las luchas colectivas. En su forma paradigmática, la del cine militante, es el colectivo anónimo trabajando clandestinamente, al modo en que Solanas y Getino hicieron *La hora de los hornos*, el film que originó el manifiesto (y que forzó, casi de manera inevitable, a sus autores al exilio). (CHANAN, 2014: 16 – 17)

En su misma designación la categoría "Tercer cine" resultaba fácilmente asimilable a la de "Tercer Mundo" y de este modo pasó de constituir una descripción del campo cinematográfico argentino a configurarse como una categoría descriptiva para el cine mundial.

El Tercer cine, en la teoría y en la práctica, implicó una redefinición del espacio cinematográfico: un mapeo virtual del mundo del cine, claramente moldeado en la Teoría de los tres mundos que guió los movimientos no alineados en los 60s, pero no isomorfo con esta, ya que no están mapeadas una directamente sobre la otra. Los tres mundos propuestos por los chinos en la *Conferencia de Bandung* en 1955 correspondían a la nueva configuración geopolítica que siguió a la Segunda Guerra Mundial, en la cual el mundo estaba dividido entre países capitalistas (Primer Mundo), países socialistas (Segundo mundo), y el resto –los países de Asia, África y Latinoamérica, ya sea en el proceso de liberarse del colonialismo o ya postcoloniales, como la mayoría de los países latinoamericanos, pero estancados en el subdesarrollo. (CHANAN, 2014: 17)

El Tercer cine se configura entonces como el cine del Tercer Mundo, países en

los cuáles el colonialismo ha impuesto condiciones de explotación y miseria que requieren primero denunciarse para luego revertirse. No obstante, tratándose, como dijimos, de una categoría estético-política, su aparición no se limita a estos países. De hecho, como recuerda una vez más Chanan, los propios Solanas y Getino citan ejemplos de experiencias de Tercer cine en América del Norte, Europa y Japón.

El Tercer Cine hoy

En el texto citado, Chanan propone que las condiciones actuales en relación al abaratamiento de los costos de producción por medio del video primero y del digital después y las facilidades de distribución gracias a las redes sociales e Internet permite pensar una continuidad del Tercer cine.

Mucho se ha escrito sobre el efecto democratizador del video, el cual sirvió rápidamente a la continuidad del Cine militante en el modelo del Tercer cine, aún (quizás especialmente) bajo las circunstancias más hostiles como en Chile durante la dictadura de Pinochet. A finales de los años 80, nuevos desarrollos como la aparición del video indígena en Brasil –cortos en una variedad de estilos y géneros hechos por las comunidades indígenas para intercambiar entre ellas– sugieren que a pesar de la disrupción tecnológica, el Tercer cine no estaba muriendo, sino al contrario, se estaba transformando, rearmando, mostrando nuevos signos de vida, incluso antes de la introducción del video digital, la edición por computadora y la internet. (CHANAN, 2014: 25)

Chanan asocia este nuevo Tercer Cine principalmente al videoactivismo, pero también allí podría ubicarse la enorme producción audiovisual que se realiza actualmente desde distintos lugares: colectivos sociales, escuelas, prisiones, hospitales neuropsiquiátricos, comunidades de pueblos originarios, cooperativas, universidades, entre otros, aun cuando no tenga la voluntad explícita de denuncia que caracterizaba al Tercer Cine de los sesentas.

Sin embargo, en la teorización de Chanan, la aparición del digital y específicamente las posibilidades de distribución desterritorializada a través de la web, hacen que las categorías anteriores requieran revisarse:



Si estas corrientes de actividad se han convertido en un diluvio a partir del surgimiento del digital, este es obviamente un escenario en el cual la caracterización anterior del espacio cinematográfico no puede permanecer igual. El elemento abrumador es que la convergencia digital multiplica la producción y difusión de lo audiovisual mediante la creación de enormes nuevos espacios virtuales de intercambio cultural, incluyendo un gigantesco mercado comercial para descargar y una zona pública paralela de libre difusión a través del compartir y de las redes sociales, incluyendo redes punto a punto donde gran parte del contenido disponible es pirateado. (CHANAN, 2014: 26)

Ante esta realidad, Chanan se pregunta si acaso:

¿No significa todo esto que el Tercer cine se ha disuelto y es ahora poco más que una referencia histórica irónica y emblemática en el repertorio del postmodernismo y la hibridación? ¿Puede todavía existir algo así como el Tercer cine en este escenario ultramoderno? Y sin embargo, ¿acaso el Primer y el Segundo cine han dejado de existir? (CHANAN, 2014: 26)

A lo que responde que, más allá de la terminología, lo que importa es "la persistencia de una poética libre y radical que desafía la lógica perversa del poder globalizado". Esto es sin dudas cierto para el cine mundial. No obstante, si recuperamos la categorización propuesta por Solanas ya no como marco para pensar el cine global, sino como descripción del campo cinematográfico argentino, esta sigue siendo de utilidad para observar la relación de las películas producidas con proyectos que conjugan, como dijimos arriba, la dimensión estética con la política.

En realidad, en este contexto, podría pensarse que las nuevas condiciones de producción permiten no sólo recuperar las categorías propuestas por Solanas y Getino en los '60, sino incluso profundizar sus diferencias: el Primer cine ha aumentado las posibilidades de efectos e intervenciones sobre la imagen analógica, con una complejización cada vez mayor de los recursos utilizados; el Segundo cine ha visto ampliadas sus posibilidades autorales al permitir reducir los equipos de producción a una sola persona que puede efectivamente asumir el rol de director-autor; finalmente, el Tercer cine ha visto multiplicadas sus formas de producción, con equipos cada vez más accesibles tanto para el registro de audio

como de imagen, nuevas formas de circulación a través de las redes sociales y nuevos mecanismos de producción y financiamiento, como el crowdfunding.

De Caravana, Yatasto, Guachos de la calle

En el marco del llamado Nuevo Cine Cordobés la categorización propuesta por Solanas y Getino resulta útil para comenzar a mapear las producciones y los proyectos cinematográficos que estas asumen. En este caso en particular nos centraremos en tres films que buscan representar a los sectores populares de nuestra ciudad. Se trata de *De Caravana* (Ruiz, 2011), *Yatasto* (Paralluelo, 2012) y *Guachos de la calle* (Schmucler, 2015).

De estos tres, el primero y probablemente el más conocido sea *De Caravana*. Este film fue financiado con los subsidios del INCAA otorgados en 2010 para tres films de esta provincia: *De caravana*, como dijimos, *Hipólito* (Ciampanga, 2011) y *El invierno de los raros* (Guerrero, 2011). Muchos críticos reconocen en este financiamiento el inicio de lo que se conoce como Nuevo Cine Cordobés.

En este caso se trata de un film narrativo, dentro de los códigos de la comedia. La trama desarrolla el encuentro entre un fotógrafo de clase media alta con una chica perteneciente a los sectores populares, a partir del cual se desencadenarán una serie de peripecias que lo involucrarán en el mundo del delito.

De caravana obtuvo numerosos premios, entre ellos el premio del público en el Festival Internacional de Mar del Plata, premio que no obtenía una película argentina desde hacía muchos años. Y lo obtuvo justificadamente. La película es fresca y divertida y describe espacios y situaciones propiamente cordobeses que acercan al público a la realidad representada. Como afirma su director:

Hay varias escenas que son muy cordobesas y ahí se tensionan los límites. Sabía que eran las que me iban a criticar, pero también son las que más le gustan al público cordobés. Siempre me doy una vuelta por los cines para ver si ponen los afiches y los banners, y me gusta ver las reacciones de la gente. Hay muchos momentos que la gente festeja y hasta aplaude. Me parece que hay una identificación grande con lo

cordobés, por la razón de que no hay mucho cine cordobés. Esta es la primera película que muestra algo muy contemporáneo de Córdoba.¹

Además de la fluidez de la trama, la película está muy cuidada en sus aspectos técnicos. Hay acá un proyecto cinematográfico que no se pretende, o al menos no abiertamente, político. Si toca representar a los sectores populares es solo como exigencia de la trama: “chica pobre se enamora de chico rico”, pero no hay un interés particular por esta representación. De allí que podamos asimilar a este film al Primer cine, aunque con las consideraciones propias sobre lo que implica producir cine desde el interior del país. Así, si bien las condiciones de producción requirieron de estrategias asociativas (como la fundación del sello Córdoba Produce Cine para distribuir los tres films financiados por el INCAA), sí puede diferenciarse de producciones colectivas. Lo mismo sucede en las condiciones de recepción, ligadas principalmente a la proyección en salas comerciales.

De caravana es una película muy cuidada, que da cuenta de que también desde Córdoba se puede hacer cine con la misma calidad y dentro de los mismos códigos que en otros lugares. Por el contrario, la segunda película que consideramos, *Yatasto*, dirigida por el cineasta catalán radicado en Córdoba, Hermes Paralluelo Fernández, se propone otros objetivos.

En este caso se trata de un film que presenta fragmentos de la vida cotidiana de un grupo de chicos habitantes del barrio Villa Urquiza de Córdoba. Los 98 minutos en los que se extiende no presentan una historia, sino que muestran un registro cercano al documental: frente a cámara no hay actores, se mueven ante ella los habitantes del barrio, quienes tampoco recrean en sus acciones y en sus diálogos un guión preexistente, sino que simplemente desarrollan sus quehaceres cotidianos, “viven” frente al ojo de la cámara. Lo que se muestra en la pantalla se acerca a los registros caseros de extractos de la vida cotidiana de una familia, donde nadie actúa, ni profesionalmente ni de manera amateur. De este modo, la

¹ ANONIMO: "El buen momento del cine cordobés. Entrevista a Rosendo Ruiz y Rodrigo Guerrero" en revista *Alfilo*, nro 32, julio-agosto 2011. Disponible en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/anteriores/32/sin-fronteras.html>

película niega tanto el film de ficción como el film documental, ya que no hay ni una trama ficcional que sostenga el primero, ni una intencionalidad argumentativa, como se esperaría en el segundo.

En su artículo publicado en *Diorama*, Eva Cáceres² relata que tanto el director Paralluelo como el equipo de producción de “El Calefón” convivieron prácticamente un año con los habitantes de Villa Urquiza hasta lograr la confianza necesaria para llevar a cabo la propuesta del film. El resultado es notable: los vecinos, devenidos actores de su propia historia, parecen ignorar la presencia de una cámara “intrusa”, un objeto extraño a sus vidas de todos los días. Tanto en el espacio del barrio como en las escenas desde arriba del carro pareciera no haber nada ni nadie frente a ellos, solamente el paisaje que se despliega alrededor y en el que buscan y negocian los elementos que les permiten sobrevivir.

En su registro cuasi etnográfico se percibe un interés que podríamos llamar político, expresado en una voluntad de devolver a los niños retratados –situados en los márgenes de una sociedad que no parece brindarles la protección que necesitan– un lugar de mirada, de subjetividad, como sólo se puede hacer a través del cine (los ejemplos sobran: *Los 400 golpes*, *Crónica de un niño solo*, por citar solo algunos títulos). Pero la misma organización estructural de la “trama”, que no es, como dijimos, ni estrictamente narrativa ni argumental, impide reconocer a los sujetos retratados: sabemos sus nombres –Pata, Bebo, Ricardito–, y podemos reconstruir ciertas relaciones familiares (la hermana de Ricardito es Dámaris; la “mama Chini” es la abuela), pero no se alcanzan a definir con claridad lazos de continuidad a lo largo de la película como para ubicar a los personajes no en la historia del film (que no es tal), sino en su historia misma de vida. Al esquivar las estrategias de identificación –sin duda exageradas– del Primer cine, el film nos impide igualmente acercarnos a los personajes: los vemos, sí, pero de lejos, con un sentimiento de ajenidad que excluye toda empatía. Incluso la estrategia de colocar la cámara sobre el carro, para acercar al espectador a la mirada de los

² COZZA, Alejandro (comp): *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*. Córdoba, Caballo Negro Editora, 2013.

niños, no alcanza para superar esta distancia.

En la mayor parte del film, la cámara intenta borrar toda marca de subjetividad –toda marca del enunciador, podríamos decir–. El ojo de la cámara simplemente está ahí, registrando. No obstante, su presencia no deja de percibirse en las opciones estéticas, especialmente las decisiones tomadas en el rubro “fotografía” (a cargo de Ezequiel Salinas y de Hermes Paralluelo Fernández). El cuidado puesto en la iluminación de cada una de las escenas, ya sean las que se desarrollan en el interior de los hogares, ya sean las realizadas en la calle (que van desde la penumbra de los amaneceres hasta el refulgente sol de mediodía), constituye una fuerte marca del enunciador que resulta en contradicción con la intencionalidad de iluminar “un fragmento de la realidad”, como proponía Solanas.

Así, si bien el film posee características que lo acercan al Tercer cine – fundamentalmente la voluntad de retratar y recuperar un lugar de representación para la mirada y la palabra de los vecinos de Villa Urquiza– expone igualmente un importante lugar de decisión autoral, que se vuelve evidente no a través de una historia o del desarrollo de una trama argumentativa, sino por medio de las decisiones estéticas respecto de cómo mostrar el mundo que se registra. Los integrantes de la productora “El calefón” son muy conscientes de esta elección:

Ante todo, nos interesa hacer cine de autor, nos interesa que haya una mirada personal en cada film. Y eso trasciende un poco a los géneros que los contienen, muchas veces un poco difusos también. Lo principal es que haya una búsqueda, una intención de profundizar en lo formal y lo estético que usamos para decir algo. (Lucía Torres, en Martín Iparraguirre, 2015)

Esta relación de los realizadores con el contenido se replica en relación al espectador:

Desde que empezamos creo que la palabra que más surge como signo de nuestro trabajo es “discusión”. Discutimos para hacer nuestras películas, las ponemos en tensión, y creo que pretendemos que nuestras películas hagan lo mismo con su espectador. Que no se establezca un vínculo dócil y adocenado, sino que le interpelen. (Ezequiel Salinas en Martín Iparraguirre, 2015)

Tanto en su abordaje estético, como en la intencionalidad manifiesta por sus

realizadores, Yatasto puede ser asociado al Segundo Cine. En este coinciden también sus condiciones de circulación y recepción, particularmente en el circuito de festivales donde ha ganado numerosos premios, entre estos “Mejor Película Argentina 2011 de la Competencia Internacional” de la 13° Edición del prestigioso BAFICI, el Premio Especial del Jurado y Premio de la Juventud en el Festival de Nueva Caledonia, Oceanía 2011, el Premio FIPRESCI de la *Viennale* 2011 y una mención especial por opera prima en la Competencia Internacional 22° FIDMarseille.

Cabe subrayar que no se trata de cuestionar las opciones realizadas por el equipo de producción sino de analizarlas en el marco de las categorías propuestas. Es cierto que también *La hora de los hornos* encontró su consagración en un festival internacional pero este hecho contradice más bien el lugar que se postulaba para el Tercer cine y por ello Solanas insistía en su necesidad dadas las condiciones políticas de Argentina al momento del estreno.

A diferencia de los dos films anteriores, *Guachos de la calle*, *Memorias del desarraigo* (Schmucler, 2015) no cuenta, al menos no todavía, con premios en festivales. Es cierto que esto puede deberse a su reciente fecha de estreno pero también es necesario considerar el hecho de que este film está destinado a circuitos y mecanismos de consagración diferentes.

Se trata de un documental en el que se narra, a partir de testimonios, la vida de los integrantes del grupo *Rimando Entreversos*, un grupo de rap conformado por chicos y chicas de barrios marginales de Córdoba. Son ellos quienes cuentan a cámara sus historias, sus sueños, alegrías y dolores, intercalados con las canciones del grupo. En estas reivindican su origen a la vez que denuncian la discriminación de la que son objeto por parte de la sociedad y la persecución por parte de la policía. Asumen así un lugar de enunciación propio –en sus canciones– que el film pareciera simplemente mostrar. No obstante en cuanto avanzamos en el visionado, descubrimos la participación de los chicos en el armado del film: en escenas que parecen improvisadas frente a la cámara como si se tratara de un registro casero; en algunas tomas que registran la realidad, en su aparición como camarógrafos en los créditos finales. En paralelo una voz en off, que asociamos al

director, irrumpe de vez en cuando para contextualizar histórica e ideológicamente, las historias de desarraigo que han desplazado a estos chicos y chicas, como a sus familias, y a otras antes que a ellas, hacia los márgenes de la sociedad.

El film se acerca así, tanto en su producción, como circulación y recepción a los postulados del Tercer cine. A esto se agrega el financiamiento colectivo a través del sistema que se conoce como *crowdfunding* y su exhibición en circuitos alternativos enmarcada en eventos musicales y políticos. En el recurso a estas estrategias, Schmucler es consciente de las diferencias de su cine en relación al cine hegemónico, que nosotros hemos identificado como Primer cine:

Es estúpido que nosotros los cineastas que no trabajamos con Brad Pitt pretendamos disputarle espacio porque Bruce Willis, Schwarzenegger, Brad Pitt hacen una cosa [...] que no es lo mismo que hacemos nosotros. Entonces pretender competir con ellos en los mismos espacios realmente es una tarea ingenua te diría, tonta, infantil. Esto que estamos haciendo ahora me descubre eso. Es la película llevada donde está la gente, en los centros vecinales, las escuelas, en este caso, los CPCs, cualquier espacio [...] Hoy con cualquier proyector, con un pequeño equipo de sonido ya tenés una proyección cinematográfica. Entonces no hace falta tener toda esa parafernalia, toda esa boludez y la cantidad de guita, millones, que implica poder hacer una promoción para poder competir inútilmente con otra cosa, que yo no discuto. No es que esté en contra del cine comercial, lo que digo es que nosotros tenemos que establecer otros mecanismos, otras estrategias porque realmente nunca nos va bien con eso.³

Más allá de estas estrategias de producción, también en cuanto al contenido se reconoce la filiación de este film con los postulados del Tercer cine: la opción por el documental buscando la posibilidad de representar “la realidad directa”, la narración al servicio de la argumentación, la búsqueda de autenticidad e inmediatez, el rechazo del film como espectáculo.

Este último punto articula el texto del film con su recepción ya que por un lado,

³ Entrevista a Sergio Schmucler en el programa “Voces del día”, de Radio La Ranchada, disponible en <http://laranchada.com.ar/voces-guachos-de-la-calle-la-pelicula-de-rimando-entreversos/>

ni este se pretende un mero espectáculo a ser consumido desde la butaca de cine, ni las proyecciones se proponen de este modo. A modo de ejemplo, en su estreno en Ciudad Universitaria, en el mismo momento en que finalizó la proyección del film, ingresaron a la sala grupos de estudiantes y de militantes con tambores y otros instrumentos de percusión que venían de participar en la marcha “Ni una menos”. A estos se sumaron casi en simultáneo los integrantes de la banda con sus canciones, superando así toda distancia entre realidad y representación. La continuidad entre el film y la realidad se repite, según su director, en todas las presentaciones del film en la que los chicos participan:

La verdad es que me conmueve mucho lo que pasa siempre, cada vez que pasamos la película, porque además de lo que pretende ser una reflexión y una crítica al modelo de sociedad que construimos que es tan terrible en relación a ciertos sectores que quedan siempre afuera, dejados de lado, excluidos, es muy interesante lo que pasa cada vez que pasa la película y que están los chicos porque se vuelve una vinculación, una comunicación tan directa con el público, que entonces la película es solamente una herramienta más, lo importante es lo que pasa en el vínculo entre los chicos de Rimando y el público y eso se ha vuelto realmente una bomba, una bomba nuclear te diría, porque manifiesta la potencialidad y la posibilidad de hacer una tarea artística, poética y política que la verdad yo en toda mi vida de cineasta nunca había disfrutado, nunca había vivido.⁴

Esta potencialidad de continuidad entre la pantalla y la vida lleva al director a postular que se trata de un “cine vivo”:

Esto es cine vivo. Yo en mi infancia iba al cine Cervantes en Córdoba y veía las de cowboys y era un cine vivo también porque cuando empezaban los locos a tirar tiro nosotros silbábamos, aplaudíamos y después ya no, después el cine se murió [...] con esta película y con este evento del que participan los chicos, se volvió a un cine vivo pero esta vez de nuestra realidad.⁵

Una placa final señala una vez más la continuidad entre el film y la realidad, al enumerar la cantidad de veces que los chicos fueron detenidos o arrestados en el

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

transcurso del rodaje del film.

A modo de conclusión

La clasificación propuesta por Solanas y Getino a fines de los '60 se enmarca en un contexto signado por la movilización social y política y el espíritu revolucionario. La Revolución Cubana y sus consecuencias –y posteriormente la muerte del Che Guevara–, los movimientos de liberación africanos así como las revueltas que culminaron en el Mayo Francés, marcaron una época fuertemente politizada y asignaron dentro de esta un rol para el cine. En este contexto, los planteos sobre el Tercer cine tomaban la forma no de un análisis sobre las maneras de hacer cine, sino de un mandato ético dirigido a aquellos directores que asumían una posición comprometida con los procesos políticos y sociales de su tiempo.

No obstante, la categorización propuesta por Solanas excede ese contexto y puede, como hemos demostrado en lo desarrollado arriba, ayudarnos a pensar otros y nuevos problemas. Separados del mandato ético, la división entre Primero, Segundo y Tercer Cine debe ser considerada en términos generales como la posibilidad de mapear un campo, en nuestro caso el Nuevo Cine Cordobés, más que como marcos restrictivos para la lectura o interpretación de los films particulares, los que, evidentemente, superan tal categorización. Es allí donde radica su vigencia.

Bibliografía

BURTON, Julianne. "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory". In: *Screen*, Volumen 26, Número 3-4, Mayo/Agosto 1985.

COZZA, Alejandro (Org.). *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*. Córdoba, Caballo Negro Editora, 2013.

CHANAN, Michael. "Revisitando el Tercer Cine". In: *Toma Uno*, Número 3, 2014.
FERREIRA, Fernando. *Luz, cámara, memoria: una historia social del Cine Argentino*. Buenos Aires, Corregidor, 1995.

IPARRAGUIRRE, Martín. *Entrevista a El Calefón Cine: La era de la madurez*, en <https://lamiradaencendida.wordpress.com/>. 2015. Acesso em 21/08/2015.

LUSNICH, Ana Laura y Pablo PIEDRAS (Orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

SOLANAS, Fernando y Octavio GETINO. *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

SOLANAS, Fernando. *La mirada: Reflexiones sobre cine y cultura*, Punto Sur, Buenos Aires, 1989.