

Paula Wolkowicz

(Universidad de Buenos Aires – CONICET)

## Imagen, palabra y acción. El cineasta como intelectual a finales de la década del sesenta en la Argentina

*Image, Word and action. The filmmaker as  
intellectual at the end of the sixties in Argentina*

### Resumen

Pensar y pensarse como sujeto intelectual fue uno de los denominadores comunes de los cineastas políticos en la larga década del sesenta, tarea que llevaron a cabo desde múltiples espacios (publicaciones, conferencias, festivales, incluso desde sus mismas obras). Aventureros en un medio hostil, los directores convirtieron la cámara en una herramienta de transformación y cambio. La radicalización política, la teoría de la dependencia, la lucha antiimperialista, las banderas de liberación latinoamericanistas y los embates revolucionarios, eran temáticas recurrentes en el ámbito intelectual cinematográfico, aunque, claro está, eran cuestiones que concernían al campo artístico argentino en su totalidad. Dentro de este contexto, sin embargo, también se desarrolló una serie de debates particulares, que hacían a la especificidad del cine como medio. Cuestiones como la utilización del film como herramienta revolucionaria, la capacidad de generar conciencia crítica y actores políticos activos, las prácticas clandestinas de exhibición y producción y la concepción del hecho filmico como un acto eran algunos de los temas que rondaban la figura del cineasta/intelectual hacia finales de la década del sesenta.

### Palabras claves:

Cineasta intelectual  
Cine político  
Conciencia crítica  
Cine acción

### Abstract

*One common denominator of Latin-American political filmmakers of the sixties was to think of themselves as intellectuals. This was a duty they assumed in different spheres of activity (publications, conferences, festivals, even their own work). Adventurers in a hostile media, filmmakers convert the camera into a tool of transformation and change. Political radicalization, dependence theory, anti-imperialist fight, and revolutionary causes, were recurrent topics in the intellectual film field, although, they also concerned the whole of the artistic field in Argentina. In this context, several debates regarding the specificity of film as a media took place. The camera as a gun, the capacity of generating critical conscience and politically active agents, clandestine practices of exhibition and production, and the conception of the filmic moment as an act, were some of the subjects that concerned the filmmaker/intellectual figure towards the end of the sixties.*

### Key words:

Filmmaker  
Intellectual  
Political film  
Critical conscience  
Action film

PAULA CASIANA WOLKOWICZ (FFyL, UBA, CONICET)

Recibido 29-03-2013. Recibido con correcciones 03-07-2013. Aceptado 12-07-2013

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 135-151, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Cuando en 1969, Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino proyectaban *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966-1968) en una fábrica o en una delegación sindical frente a trabajadores, estudiantes y activistas políticos, no lo hacían en tanto cineastas sino en calidad de intelectuales revolucionarios. Las ideas que en otros ámbitos se confinaban al mundo de las letras, se traducían en una imponente yuxtaposición de imágenes y sonidos.

1. Coincidimos con Giunta (2008) que el año bisagra en el campo artístico argentino es 1968, cuando se produce de manera sistemática un enfrentamiento de los artistas a las instituciones culturales. Otros autores han señalado como punto de inflexión sucesos estrictamente políticos, tal es el caso de Terán (1991) cuando se remite al año 1966, con la irrupción de la dictadura de Onganía o Sigal (1991), cuando se centra en 1969, con el Cordobazo. Sin embargo, creemos desde el punto de vista del campo cultural y fundamentalmente cinematográfico, es en 1968 cuando se abre un período de grandes convulsiones y debates en torno a la figura del artista en tanto intelectual.

2. Al artista se le exige que realice un arte político pero esta politicidad debe ser extensiva también a su persona. Las barreras entre lo privado y lo público se vuelven difusas, y el artista debe poder traspasar su mensaje artístico a la esfera de la praxis.

La conversión del artista en intelectual a finales de los años 60<sup>1</sup> ha sido estudiada en varios campos artísticos. Desde las artes plásticas, Andrea Giunta (2008), Ana Longoni y Mariano Mestman (2000) han realizado un exhaustivo análisis del campo artístico en la Argentina, principalmente de Buenos Aires y Rosario. Mientras que Giunta se focaliza en los cruces entre la vanguardia artística y las instituciones a partir del caso emblemático del Instituto Torcuato Di Tella, Longoni y Mestman realizan un itinerario a partir de la radicalización política de las vanguardias y su consiguiente crítica al marco institucional cuya manifestación paradigmática fue Tucumán Arde. Desde el ámbito literario también son varios los estudios que se centran en la figura del escritor y su posicionamiento como intelectual. Silvia Sigal (1991), Claudia Gilman (2003), Oscar Terán (1991, 2004, 2008), Nicolás Casullo (2007), son sólo algunos de los autores que han abordado el tema. Sin embargo, la figura del cineasta argentino y su posicionamiento como intelectual es una cuestión que se ha tocado de manera tangencial tanto en los estudios sobre cine como en los campos de crítica cultural.

La radicalización política, la teoría de la dependencia, la lucha antiimperialista, las banderas de liberación latinoamericanistas y los embates revolucionarios, eran temáticas recurrentes en el ámbito intelectual cinematográfico, aunque, claro está, concernían al campo artístico argentino en su totalidad y no eran privativos del campo cinematográfico vernáculo. Dentro de este contexto, sin embargo, también se desarrollaron una serie de debates particulares, que hacían a la especificidad del cine como medio. Cuestiones como la utilización del film como herramienta revolucionaria, la capacidad de generar conciencia crítica y actores políticos activos, las prácticas clandestinas de exhibición y producción y la concepción del hecho filmico como un acto son algunos de los temas que rondaban la figura del cineasta/intelectual hacia finales de la década del 60.

Los cineastas y las películas que abordaremos (de manera conjunta, ya que por lo general, pero sobre todo en este período es casi imposible separar la obra del artista que la realiza)<sup>2</sup> se enmarcan temporalmente dentro de lo que Gilman (2003) denomina como el “período de la transición”; un breve lapso de tiempo en el cual la radicalización de los postulados y de los discursos acompaña la transformación del intelectual: de un intelectual comprometido a un intelectual revolucionario. En estos años (de 1968 a 1973) la legitimidad de la figura del intelectual fue disputada, ya a favor del intelectual como conciencia crítica de la sociedad (una suerte de idea residual) ya a favor del intelectual revolucionario, figura emergente, que cuestionó la legitimidad de la figura anterior, que había sido productiva hasta mitad de los 60, y que era pensada en términos de compromiso, lo que no involucraba un programa de acción concreto ni era definible de manera sencilla. Estos dos tipos de intelectualidad que señala Gilman (la de conciencia crítica por un lado y la revolucionaria por otro), y sus constantes enfrentamientos, generan los debates estéticos, ideológicos y políticos más interesantes del período. Los analizaremos detalladamente en el apartado 3.

### 1. Algunos antecedentes

La figura del director como intelectual no era algo nuevo en el campo cinematográfico argentino. Ya a mediados de los años 50 y principios de los 60, varias figuras fundamentales de la cinematografía nacional como Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Birri, y luego también los participantes de la llamada “Generación del sesenta” como Lautaro Murúa, René Mugica, Simón Feldman y Rodolfo Kuhn, entre otros, mostraban preocupación por diferentes temas tanto específicamente cinematográficos como vinculados a lo social y lo político. Cuestiones que serían plasmadas a través

de entrevistas, artículos y manifiestos en diversas publicaciones de la época<sup>3</sup>.

Estos directores:

[...] se ocuparon por primera vez de sistematizar sus preocupaciones en tratados y manifiestos amén de tener como objeto de análisis las propias obras, construyeron teorías globales sobre el quehacer cinematográfico, la cultural nacional, la sociedad y la política, entre otros temas. Asimismo, la vitalidad y visibilidad que los debates cobraron por esos años colaboró en profundizar el establecimiento de los artistas como intelectuales, en cuyo camino seguiría avanzando el ulterior cine político. (Sala, 2009: 93)

Fernando Birri fue, en este sentido, un precursor. Su creencia en la necesidad de un cambio radical en el cine argentino, que pudiera dar testimonio y visibilidad a los sectores marginales, a los desplazados del sistema, estuvo plasmada no sólo en sus películas sino también en la creación del Instituto Nacional de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y en sus múltiples escritos<sup>4</sup>. Los manifiestos que escribió en ocasión del estreno de *Tire dié* y *Los inundados* respectivamente<sup>5</sup>, fueron el inicio de una práctica innovadora para la época, que sería retomada luego por el cine militante. Birri planteó también la necesidad de conformar un nuevo espectador (“se nos hace impostergable definir para qué público o más precisamente, para qué clase de público hacemos nuestros films (...) no demoremos más la respuesta: para un público de clase proletaria, urbana y rural”), y sentó las bases para la creación de un circuito alternativo de exhibición:

[...] ha llegado el momento de organizar circuitos independientes (sindicales, escolares, de sociedades vecinales, deportivos, circuitos móviles de cinematografía rural) que se apoyen en las organizaciones de base ya existentes, para la exhibición de aquellos films que por ser declaradamente didácticos (documentales) o ideológicamente más progresistas encuentran mayores resistencias en los circuitos de distribución y exhibición comercial. (citado en Lusnich, 2009: 114)

Desde una postura diferente, más relacionada con la noción de autor y la independencia del cineasta frente a la industria, Torre Nilsson participó activamente en los debates estéticos e ideológicos de la época. Colaboró con diferentes publicaciones (como *Gente de Cine*, *Capricornio*, *Tiempo de Cine*, entre otros), escribió cuentos y novelas<sup>6</sup> y fue una figura de referencia para la generación de cineastas que lo siguió. En una conferencia dictada en el Teatro de los Independientes en 1955 (luego de la caída de Perón), Torre Nilsson planteó que había llegado “el momento de los grandes temas”, discurso que según Sala (2009) funcionó como un manifiesto fundacional del “nuevo cine argentino”. Allí el director alentaba a dejar de lado la perfección de la técnica a favor de un cine que “debe salir a enfrentar la realidad”.

La idea de compromiso del cineasta frente a la realidad ha tenido diferentes aristas según el director. En el caso de Leonardo Favio, por ejemplo, la misión del artista quedaba superditada a la utilidad de sus obras para el pueblo, mientras que para Lautaro Murúa, implicaba una coherencia entre el discurso cinematográfico y sus reflexiones críticas: “si en mi obra cinematográfica yo oculto mi ideología política o mi posición mental hacia la política, deliberadamente traiciono mi verdadera convicción. Lo mismo que digo en cine debo decirlo en papel aparte, en mi casa o en la calle” (citado en Sala, 2009: 104).

A pesar de que en este período proliferó una reflexión sistemática tanto sobre temas estrictamente cinematográficos como sociales y políticos, en la cual el concepto de compromiso fue uno de los ejes centrales, la tarea de estos directores en tanto intelectuales se daba en función de su práctica artística. Este “segundo cine”, como lo denominaron Getino y Solanas en su Manifiesto<sup>7</sup>, no se proponía borrar, como sí ocurrió a finales de los sesenta, la barrera entre el arte y la praxis social.

3. Como *Gente de Cine*, *Cinecrítica*, *Flashback*, *Cuadernos de Cine*, *Contracampo* y *Cine-drama*, entre otros.

4. La mayoría de sus artículos (entre los que se encuentran, por ejemplo, “La Escuela Documental de Santa Fe. Saldo de una experiencia”, “Cine y subdesarrollo”) fueron compilados en el libro *Por un nuevo cine latinoamericano*. 1956-1991 (Birri, 1996).

5. El texto que aparece en el programa de la primera presentación de *Tire dié*, el 27 de septiembre de 1958 en Santa Fe se titula “Manifiesto de Tire dié: Por un cine nacional, realista y crítico”. Mientras que el segundo, de 1962, se denomina “Manifiesto de *Los inundados*: Por un cine nacional, realista, crítico y popular”.

6. Como por ejemplo, *El derrotado* (1964) y *Entre sajones y el arrabal* (1967), ambas publicadas por la Editorial Jorge Álvarez.

7. En el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969), Getino y Solanas rescataban ciertos avances de este “segundo cine” y reconocían varios de sus méritos: “Significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de 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 constitu-

7. yeron la vanguardia del cine argentino, realizadas por del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Kohon, Kuhn y Fernando Birri, que con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino. El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.) como también ideológicos, críticos y revistas especializadas." Sin embargo, para ellos continuaba siendo un cine burgués, conservador y conformista: "Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de "amplitud democrática" sus manifestaciones culturales".

8. Si bien existían otros grupos que circulaban por carriles no comerciales (como el experimental "grupo Goethe" o el "Grupo de los Cinco"), sus películas no manifestaban un compromiso político explícito. En este artículo nos detendremos exclusivamente en analizar dos grupos

## 2. Dos formas de intelectualidad: el grupo Cine Liberación y el cine subterráneo

Según Norberto Bobbio (1998), para que un escritor deviniera en intelectual no era suficiente con que escribiera novelas, cuentos o poemas: era necesario además, que participara en los debates de la vida social denunciando las situaciones de injusticia, asumiendo la defensa de los desposeídos, colaborando en la construcción del socialismo. Por lo tanto, el escritor (llamémosle artista, músico o cineasta) debía tener una participación activa en la vida civil y política. Debía ser una figura pública que debía tener (y además demostrar constantemente) una coherencia entre su obra y su pensamiento. Como señala Andrea Giunta:

Quando se sienten capaces de poner en crisis valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y demuestran su voluntad de intervención en la esfera pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales y en ese reconocimiento, incluyen también sus prácticas estéticas específicas. (Giunta, 2008: 264)

En este trabajo nos proponemos analizar las distintas vías que algunos de estos cineastas transitaron para intervenir en la vida pública. La participación en diferentes medios, la exposición en debates en los festivales de cine, la utilización del ensayo como forma cinematográfica y la concepción del cine como acto, son alguno de los ejes que abordaremos para pensar la figura del cineasta en tanto intelectual.

Lejos de presentar un territorio uniforme, el campo cinematográfico/intelectual en los sesenta exhibía un panorama ecléctico y diverso. Esta multiplicidad se traducía en diferentes maneras de vincular la política y la estética, la revolución y la experimentación, el compromiso y la vanguardia. La radicalización política (en un contexto de golpes de Estado en diversos países latinoamericanos, el fracaso de las políticas norteamericanas como la "Alianza para el Progreso" y la certidumbre cada vez más extendida de que la vía democrática no era el camino para lograr la transformación social) había impulsado, por un lado, un cine militante, cuyo origen se encontraba en la poética testimonial y social del cine de Fernando Birri y la Escuela Documentalista de Santa Fe, y por el otro, un acercamiento de otras corrientes cinematográficas a la esfera del cine político, como el cine subterráneo<sup>8</sup>. Dado que el panorama del cine militante es muy amplio, tomaremos para los efectos de este análisis al grupo Cine Liberación<sup>9</sup> y su obra más emblemática: *La hora de los hornos*.

Integrado por Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo (entre otros), el Grupo Cine Liberación, al igual que otros grupos de cine militante de los años 60 y 70, tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. Se creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar abiertamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la "liberación nacional". Su opera prima, *La hora de los hornos*, irrumpe en la escena nacional como la primera película estrictamente política o, en términos de Getino y Velleggia, como "el primer film de intervención política en la historia del cine argentino" (2002: 13).

Según los autores, este tipo de cine está caracterizado por tener un objetivo y una intencionalidad política que los realizadores imprimen al tratamiento creativo de la realidad, así como también un predominio de la institución política por encima de la cinematográfica. Getino y Solanas se refieren al film como un cine militante que "se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyo de una determinada política [con el fin de] contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc." (Getino, 1982: 13). De esta manera, el cine deja de ser un fin en sí mismo y pasa a ser un medio, quizás el más efectivo y potente, para la transmisión y difusión de contenidos ideológicos y políticos. Tanto *La hora de los hornos* como sus films posteriores (*Perón: la revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, ambas de 1971) son

concebidas como parte de un proyecto político más amplio (el peronismo de izquierda, revolucionario) que los comprenden y determinan.

Por su parte, Alberto Fischerman, Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña, Miguel Bejo y Rafael Filippelli, entre otros, pertenecían a la escena *underground* porteña, pero no se consideraban parte de un colectivo de trabajo. No había un programa estético en común, cada uno realizaba sus películas de manera independiente, con sus propias convicciones ideológicas y políticas. Sin embargo, y a pesar de todas las diferencias señaladas, estos directores tenían muchos puntos de contacto: eran amigos, provenían del ámbito publicitario<sup>10</sup>, todos estaban incursionando por primera vez en el mundo del largometraje. Entre sus películas más emblemáticas se encuentran: *The Players versus Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1968), *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1974) y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Miguel Bejo, 1978). Ninguno de los directores militaba en partidos políticos aunque se sentían parte de la izquierda intelectual, y, fundamentalmente, todos ellos estaban convencidos de que tanto el cineasta como sus películas debían, de alguna manera, comprometerse con la realidad política del país. De la misma manera, también, estaban convencidos de que ese compromiso no debía encuadrarse en el marco de un partido, movimiento o tendencia política o ideológica en particular. El cine debía expresar las contradicciones propias de la sociedad en la que estaba inmerso, pero la política no se debía convertir en el fundamento y finalidad de los films.

Retomando los conceptos que propone Gilman, los integrantes del cine militante se presentaban a sí mismos como intelectuales revolucionarios, mientras que los partícipes del cine subterráneo o *underground* se pensaban a sí mismos como una conciencia crítica. En principio, podemos considerar a estos grupos como dos intelectualidades opuestas, fundamentalmente en el vínculo que proponen entre el arte y la sociedad. Mientras que el primero tenía una creencia absoluta en la modificación de la sociedad a través del arte, el segundo era mucho más escéptico en este sentido. El cine militante tenía una visión funcionalista del arte en cuanto medio, mientras que para el cine subterráneo, la película era un fin en sí mismo. Estas diferencias eran el eje de los debates y discusiones que se desarrollaron entre estos dos grupos. Sin embargo, las reflexiones de los cineastas de ambos grupos giraban en torno a los mismos problemas: cómo enmarcarse dentro de una tradición intelectual que los legitime, cómo resolver el dilema entre la práctica artística y la esfera social, entre la teoría y la praxis y cuáles eran las herramientas adecuadas para expresar cinematográficamente sus ideales políticos y estéticos. Los problemas son similares, la diferencia radica, quizá, en la manera en que cada uno de estos grupos resuelve, si es que lo hace, estos conflictos.

### 3. Los caminos de la legitimación

#### a) Las películas

*Todo espectador es un cobarde o un traidor.*

Frantz Fanon

En *La hora de los hornos*, el tema de la violencia revolucionaria como un recurso válido para lograr la liberación nacional es representado de múltiples formas: con frases de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon (“Un pueblo sin odio no puede triunfar. El hombre colonizado se libera en y por la violencia”) o de Jean Paul Sartre (“Las marcas de la violencia no las borra

8. cinematográficos específicos, cuyas películas se acercaron tanto a la experimentación formal como al compromiso y la acción política.

9. El grupo Cine Liberación es tal vez el más representativo del cine militante argentino, no solo por la repercusión que ha tenido en el ámbito local e internacional sino por su prolífica producción tanto cinematográfica como teórica y ensayística. Sin embargo, estamos dejando afuera otros colectivos cinematográficos que han sido de gran relevancia en la historia del cine militante argentino, como el grupo Cine de la Base, que también tienen un programa interesante basado en la teoría de la contrainformación, y el grupo Realizadores de Mayo.

10. Curiosamente, tanto los participantes del cine *underground* como algunos integrantes de Cine Liberación provenían de la publicidad (Fernando Solanas trabajaba en la productora Swing, por ejemplo). Profesión que no solo les permitía muchas veces solventar sus propias obras sino que esa formación tuvo incidencia directa en sus películas (ya sea desde una posición crítica o utilizando ciertos recursos de persuasión propias de la publicidad con fines políticos).

11. Según Piñeiro Iñíguez (2007), el nacionalismo de izquierda distaba de ser una corriente homogénea, encontrándose, por un lado, la izquierda nacional (representada por Jorge Abelardo Ramos), por el otro, el nacionalismo popular (en el que participaba Hernández Arregui) y, por último, el nacionalismo revolucionario (al que adherían Puiggrós, Cooke y Eguren). En la segunda parte del film, bajo el nombre de "Los sectores medios y la intelectualidad", se agrupan una serie de entrevistas realizadas a diferentes intelectuales que abrazan el "pensamiento nacional" como Franco Moñi (presentado como escritor y periodista) y Rodolfo Ortega Peña (historiador y abogado de varios sindicatos).

12. La entrevista fue un género que recobró una inusitada fuerza en aquel momento. Y, como señala Gilman (2003), abrió un nuevo espacio a partir del cual la figura del intelectual cobraba tanta o más fuerza que su obra. De hecho, Getino y Solanas fueron también entrevistados innumerables veces por diferentes medios (nacionales y extranjeros), gracias a lo cual adquirieron un gran protagonismo en el campo tanto cinematográfico como político y cultural.

13. Sobre el tema puede leerse el lúcido ensayo de Gonzalo Aguilar, "La salvación por la violencia. *Invasión y La hora de los hornos*" (2009).

14. Sobre la relación del Grupo con el Gral. Perón, véase Mestman (2007 y 2008).

ninguna benevolencia. Sólo la violencia puede destruirlas"), con testimonios (como el de Julio Troxler), a través del relato del narrador, con carteles ("La legalidad de nuestra violencia" y "La violencia y el amor") e inclusive es representado a la manera de un videoclip. Es a través de la forma de ensayo cinematográfico que todos estos discursos encuentran un lugar en el film.

Los directores retoman un género literario, el ensayo, y lo trasladan al lenguaje del cine. El ensayo, género crítico por excelencia, permite no sólo un discurso reflexivo, sino volver a cuestionar ciertos postulados que la *doxa* había clausurado. *La hora de los hornos* en tanto film-ensayo utiliza un abanico de recursos para crear (y, a la vez, ser parte de) un revisionismo historiográfico que se opone a la de la tradición liberal y "burguesa". Una nueva historia que rescata a figuras olvidadas o demonizadas por los sectores liberales como las montoneras, los caudillos federales o la figura del Rosas. En este contexto, el movimiento justicialista se incorpora, ya a finales de los años sesenta, como el único actor político capaz de llevar a cabo una revolución, transformando la Argentina en una nación libre, independiente y socialista.

Según Catalá Domenech, el cine ensayo utiliza diversos materiales y registros para luego, a través del montaje, yuxtaponerlos y construir algo completamente distinto del material original. En *La hora de los hornos* conviven los textos de nacionalistas como Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Jorge Abelardo Ramos, Rodolfo Puiggrós, John William Cooke y Juan José Hernández Arregui junto con los pensamientos del Che Guevara, Franz Fanon, el General Don José de San Martín, Aimé Césaire y Juan Domingo Perón, entre muchos otros. La diversidad de discursos a los que apela el film se intensifica si se toman en cuenta las divisiones ideológicas que existían entre los mismos intelectuales nacionalistas<sup>11</sup>.

A través de las entrevistas<sup>12</sup> y de las citas de autoridad que aparecen a lo largo de la película, Getino y Solanas no sólo buscan incorporar al peronismo en una genealogía política de movimientos populares, sino legitimarse ellos mismos como parte de una tradición intelectual nacionalista y de izquierda. Son varias las conexiones entre los cineastas y los pensadores de esta corriente. Solanas admite en una entrevista la gran influencia que ejerció sobre él Hernández Arregui, de hecho, se formó un vínculo entre Solanas y Arregui, que se volvió cada vez más estrecho: Getino y Solanas le realizaron una entrevista que fue incluida con posterioridad en *La hora de los hornos*, mientras que en la reedición de 1969 de *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Arregui agregó como anexo "Un gran documento cinematográfico: *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino". La colaboración entre el pensador y los cineastas se mantuvo con la llegada del peronismo al poder, cuando los directores trabajaron para la revista *Peronismo y Socialismo* (la que luego tomó el nombre de *Peronismo y Liberación*) dirigida por Hernández Arregui<sup>13</sup>.

Incluso la relación con el propio Perón llegó a ser muy cercana, como puede verse en las entrevistas que le realizaron al líder justicialista desde el exilio (*Perón, la revolución Justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*) en Puerta de Hierro. Getino y Solanas se refieren a estas películas como el "punto más alto de su integración como cineastas revolucionarios a la experiencia histórica del pueblo"<sup>14</sup>.

## b) El film ensayo

*El ensayo es una forma que está pensando*

Theodor W. Adorno

Pensar el texto filmico como un ensayo también fue uno de los denominadores comunes de la producción subterránea. En éste encontraban una forma discursiva que les permitía

reflexionar y experimentar con diversos materiales. Pero mientras en *La hora de los hornos* se hacía evidente el aspecto más didáctico del género, en estos films aparece la noción de ensayo como proceso, que indaga, tantea, construye e investiga. Aunque presentes, los referentes culturales no aparecen de forma directa como en *La hora de los hornos*. En las películas subterráneas no se reproducen pancartas, consignas o frases de autores célebres. Aparece, de manera fugaz, un plano detalle del libro *Sagrado* de Tomás Eloy Martínez<sup>15</sup> en *Puntos Suspensivos*, o actúa en un papel secundario Ernesto Schoo<sup>16</sup> en *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn*, así como Jorge Álvarez<sup>17</sup> en el rol protagónico en el film de Cozarinsky. Se reflexiona sobre el lugar del político y del intelectual a partir de textos de la obra *Coriolano* de William Shakespeare, o se escucha de fondo (en la radio) una conversación sobre los Sacerdotes del Tercer Mundo. Sin embargo, encontramos dos ejemplos en los cuales se deja en evidencia cuál era el pensamiento de estos cineastas frente al intelectual revolucionario: en *Alianza para el progreso*, el personaje denominado “El Artista” (una suerte de compendio de todas las artes: músico, dramaturgo, pintor, escritor) se presenta como un intelectual comprometido con la causa revolucionaria pero que lo único que le interesa es vender su obra por dinero y cuando le toca el momento de empuñar el arma, sólo intenta escapar para salvar su vida. En el extremo opuesto, pero con una finalidad semejante, el protagonista de *Puntos suspensivos*, un cura de extrema derecha, recorre diferentes lugares de Buenos Aires sin nunca conocer claramente cuáles son sus motivaciones.

### c) Las publicaciones

Los medios gráficos, fundamentalmente las revistas, eran una de las vías más utilizadas por los intelectuales para dar a conocer sus pensamientos y reflexiones. La línea editorial de las publicaciones culturales giraban en torno a dos grandes ejes: el cruce entre la política y la cultura (algunas hacían hincapié en el primero de estos términos y otras, en el segundo) y las reflexiones sobre el quehacer intelectual; ya que, como lo señala Nicolás Casullo (2007), el intelectual se había vuelto una de “las cuestiones” a finales de los años sesenta. Al estallido de un sinnúmero de revistas culturales surgidas en este período, le correspondió, de manera inversamente proporcional, una disminución abrupta de las publicaciones dedicadas al cine y los medios audiovisuales. Históricamente, la Argentina (uno de los países que supo construir una de las industrias cinematográficas más importantes de Latinoamérica junto con México) ha tenido una importante producción de revistas sobre cine. Una de sus épocas doradas fue con el surgimiento del cine moderno y las apariciones de las nuevas olas tanto europeas como latinoamericanas a principios de los años 60<sup>18</sup>. Sin embargo, a partir de 1965 la mayoría de ellas comenzaron a desaparecer. Del período 1968/1973 podemos mencionar tres publicaciones: *Cine & Medios*, *Filmar y ver* y *Cine y liberación*. *Cine & Medios* tuvo una vida muy corta, y publicó entre 1969 y 1970, sólo cuatro números. Era una revista independiente, con una tirada reducida, en la que participaban entre otros, Miguel Grinberg, Homero Alsina Thevenet, Agustín Mahieu y Edgardo Cozarinsky. Aunque no estaba enfocada particularmente a cuestiones concernientes a la política, ésta atravesaba la revista en todas sus secciones: desde los problemas de censura (como se evidencia en la primera editorial de la revista, haciendo un llamado a un “cine nuevo y libre”), hasta la publicación de manifiestos de cine militante o coberturas de festivales de tinte revolucionario. *Filmar y ver*, cuyo slogan era “la revista de cine para todos pensada con criterio argentino”, salió en 1973 como una suerte de continuidad de *Cine & Medios*. Los colaboradores eran básicamente los mismos y como ellos mismos señalaban en la primera editorial de la revista su objetivo era “cubrir un espacio vacío dejado por anteriores publicaciones dedicadas a la cinematografía que por una u otra causa han dejado de aparecer”. Con un poco más de suerte que su antecesora, la revista llegó a publicar nueve números, hasta que cerró definitivamente en 1974. El caso de *Cine y liberación* es bastante particular ya que fue una publicación fundada por un colectivo cinematográfico —el grupo Cine Liberación— como extensión de sus propuestas fílmicas. A pesar de que la revista duró solo un número,

15. *Sagrado* fue la primera novela de Eloy Martínez, y planteaba una escritura compleja y experimental. En una entrevista para el diario *La Prensa*, de Bolivia, el escritor se refería a su obra como un “un fracaso, quizás porque sólo trabajaba el lenguaje, era una obra hecha con y de lenguaje”. El vínculo estético entre la ópera prima de Eloy Martínez y la de Cozarinsky aparece evidenciado en un artículo que escribe el cineasta, en el cual (con palabras similares a las del escritor) proclama que hay que “trabajar en y con la materialidad del cine” (1973: 17).

16. También tiene un rol secundario en *Puntos suspensivos*. Fue uno de los críticos que más impulsó el cine subterráneo en aquel momento y uno de los que, incluso, le dio nombre al movimiento.

17. Uno de las figuras emblemáticas del ambiente cultural argentino de los años 60 y 70. Con su editorial, “Editorial Jorge Álvarez” primero y con “Ediciones De la Flor” (junto a Daniel Divinsky) después, fue un gran promotor de la literatura argentina de la época, publicando obras de escritores tales como Rodolfo Walsh, David Viñas, Manuel Puig, Marta Lynch y Leopoldo Torre Nilsson. Además de realizar traducciones de importantes autores europeos como Jean Paul Sartre y Roland Barthes. Fundó además la productora musical Mandioca, semillero de los grandes artistas del rock nacional de la década del 70.

18. Como por ejemplo, Cine 64, Cinecrítica, Cinemanuovo, Tiempo de Cine (que surge de las filas del Cineclub Núcleo).

19. Getino y Solanas colaboraron, por ejemplo con las revistas cubanas *Cine Cubano* y *Tricontinental* (publicación de la OSPAAAL), mientras que Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo escribieron artículos para la revista peruana *Hablemos de Cine*. Cozarinsky (que además de director de cine era, y sigue siendo, un ferviente hombre de letras), escribió para varios medios latinoamericanos.

20. El caso de *Cine & Medios* es muy interesante por la pluralidad de enfoques políticos, ideológicos y estéticos que alberga. En una misma página podían coexistir un manifiesto del cine militante (como el documento "Cinastas del mundo Uníos" de Getino y Solanas) con una nota sobre el cine de Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni.

editado en 1972, evidenció la necesidad de construir un espacio de reflexión frente al panorama desolador del campo editorial cinematográfico.

No es de extrañar, por lo tanto, que los directores que analizamos hayan escrito la mayoría de sus artículos o hayan publicado sus documentos en las revistas culturales argentinas de la época y no en las revistas especializadas, que —como hemos visto— eran escasas. Incluso, era más vasta la participación en medios extranjeros (revistas cubanas, peruanas o chilenas) que en los medios locales<sup>19</sup>. Pero se puede intuir una segunda razón: al participar en determinados medios culturales, los cineastas se constituían a sí mismos como integrantes de un movimiento cultural y político más amplio, desde el cual se legitimaban, en tanto cineastas pero —fundamentalmente— en tanto intelectuales. Que sus nombres aparecieran junto con renombrados escritores, pensadores y críticos de la época, en publicaciones con una extensa tirada y amplia repercusión cultural implicaba un mayor reconocimiento y difusión de sus ideas. Existía, además, una empatía muy fuerte entre la línea editorial de las revistas con las posturas políticas y estéticas de los cineastas. Salvo algunas excepciones (como es el caso de *Cine & Medios*, que podía contener textos que entraban en cierta contradicción o debate), los directores optaban por publicar en revistas con las que comulgaban ideológicamente<sup>20</sup>.

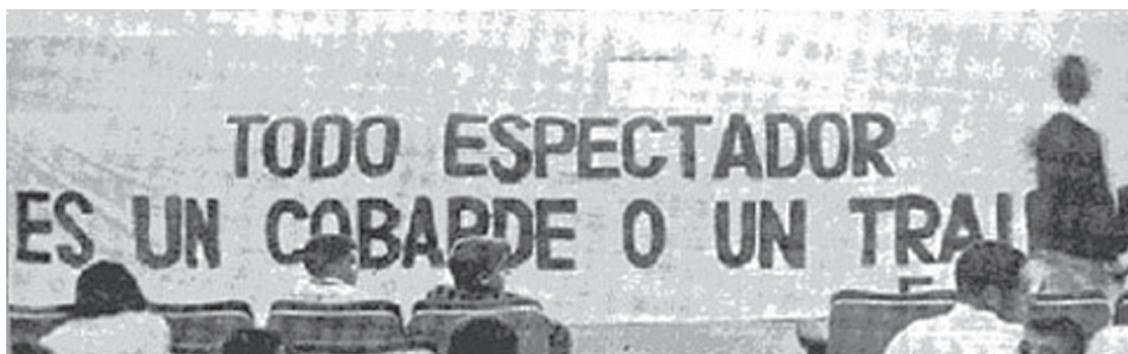
Un caso paradigmático era la afinidad entre los integrantes de Cine Liberación con la revista *Crisis*, que era muy cercana al peronismo revolucionario, por lo que no sorprende que en su primer número (en mayo de 1973), la revista presente una transcripción de algunos fragmentos de las entrevistas realizadas por Getino y Solanas a Perón en 1971. Cuando Oscar Terán describe la revista, podría estar hablando casi literalmente de *La hora de los hornos*:

La revista *Crisis*, entre 1973 y 1976, describe con precisión ese momento en el campo del sector de los intelectuales radicalizados cercanos al peronismo revolucionario. [En la revista aparece] un cruce de nombres y doctrinas que no mucho antes hubiese sido considerado insostenible: Lenin y Perón, José Hernández y Marx, Rosas y Mao, populismo, nacionalismo y revisionismo, con revolución cubana y cristianismo revolucionario. (Terán, 2008: 292)

Como señalamos anteriormente, las colaboraciones periódicas del grupo no se restringían únicamente a medios locales. Para el primer número de la revista uruguaya "Cine del Tercer Mundo" —una publicación de cine militante que tenía el afán de convertirse en un nexo regional para el cine político latinoamericano—, Cine Liberación publicó "Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino"; un texto profundamente crítico de dos películas argentinas estrenadas aquel año: *Don Segundo Sombra* de Manuel Antín y *Martín Fierro* de Torre Nilsson. En ese artículo los autores fustigaban aquellas producciones tildándolas de reaccionarias, antipatrias y las acusaban, fundamentalmente, de invisibilizar a las masas, motor revolucionario por excelencia:

Las masas argentinas escamoteadas por Nilsson e ignoradas por Güiraldes-Antín han sido precisamente las que con su resolución de probar que la historia sólo puede ser medida como una presencia o una ausencia de las masas en la historia, como una sucesión de victorias y derrotas en el camino hacia la emancipación definitiva, son las que han obligado a que el cine llamado argentino aborde la problemática argentina, lo cual pese a escamoteos e ignorancia, nos parece un signo muy alentador, al menos para quienes aspiran a construir un cine que sea realmente digno de esa irrevocable aspiración de nuestro pueblo. (1969: 85)

Pero en el fondo, el debate era otro, y no era menor. A finales de los años 60 y comienzos de los 70, el retorno del peronismo al poder había dejado de ser sólo un fantasma. Y frente al inminente regreso del General, varios directores —entre ellos Torre Nilsson y Manuel Antín— comenzaron a modificar las temáticas de sus películas a partir de la realización de films épicos, históricos. En ese contexto se enmarca la trilogía histórica folclórica de Torre



Nilsson: *Martín Fierro* (1968)<sup>21</sup>, *El santo de la espada* (1971, sobre la vida de San Martín) y *Güemes, la tierra en armas* (1971). Desde otra perspectiva, también Manuel Antín recurrir al género con *Don Segundo Sombra* (1969, basada en la novela de Ricardo Güiraldes) y *Juan Manuel de Rosas* (1971). Mientras que Antín buscaba reivindicar, desde la lectura revisionista de Juan Manuel de Rosas, la figura del caudillo federal, la trilogía de Torre Nilsson puede leerse como “una propuesta destinada a ofertar, frente al modelo del caudillo populista, con el que buena parte de la intelectualidad liberal identificaba a Perón, otro modelo [...] el del caudillo patriota” (Cerdá, 2011: 397).

Julio Ludueña y Edgardo Cozarinsky escribieron, por su parte, para las revistas *Literary* y *Los Libros*. Más allá de las diferencias entre las dos revistas (la primera tenía una línea más experimental, mientras que la segunda planteaba un compromiso más directo con la política)<sup>22</sup>, ambas compartían la convicción de que el intelectual debía tener una capacidad crítica. Se debía fundar una nueva crítica que se opusiera al realismo, ya que éste estaba basado en una concepción ingenua de la representación (lo que en definitiva sólo consolidaba una ideología burguesa). Para estos intelectuales, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debía buscarse en los textos que denunciaban y cuestionaban los modos realistas de representación.

En la mayoría de estas publicaciones, al igual que en los textos fílmicos del cine subterráneo, se conjugaban el psicoanálisis lacaniano, el marxismo de Althusser, el estructuralismo de Barthes y, en el caso de *Los Libros*, de una manera más evidente, problemáticas de la coyuntura política argentina y latinoamericana. Tanto para estos escritores como para los cineastas subterráneos, hacer crítica era hacer política y el afán político radicaba en generar, en palabras de Panesi (citado en De Diego, 2003), “una constante “incomodidad conceptual frente a los modelos”.

Esta heterogeneidad de teorías, aplicadas a la crítica cultural nacional fue ampliamente discutida por los sectores más nacionalistas de la izquierda intelectual, que creían que estas “teorías importadas” acentuaban el carácter de dependencia cultural frente a un “neoimperialismo extranjerizante”. Con cierto tono conciliador, Aníbal Ford señala —en una entrevista realizada en 1972<sup>23</sup>— que éstas podrían llegar a ser herramientas de liberación, nuevos instrumentos que hacían posible una “crítica política de la cultura” siempre y cuando “estos modelos fueran adaptados a nuestra realidad de países subdesarrollados y dependientes”.

En consonancia con el estilo desenfadado, irreverente y poco esquemático de *Literary* y *Los Libros*, las declaraciones de estos jóvenes directores presentaban la misma desfachatez y afán de polémica. Para ellos, un film verdaderamente político era aquel que podía generar, en el espectador, incertidumbres y un nuevo tipo de conocimiento sobre la realidad. En varias ocasiones Cozarinsky critica el cine militante, ya que cree

Fotograma de *La hora de los hornos* (Pino Solanas, 1968) Fuente: <http://www.pinosolanas.com>

21. Años más tarde, en 1975, Solanas también filmaría su versión del *Martín Fierro* con *Los hijos de Fierro*, su primer largometraje de ficción.

22. Durante el lapso que duró la publicación (entre 1969 y 1976) la revista se fue politizando cada vez más. Mientras que con la dirección de Héctor Schmucler la publicación tenía una fuerte impronta literaria, relacionada con la nueva crítica y la difusión de novedosas corrientes teóricas, con la llegada de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Germán García y Ricardo Piglia se comenzaron a leer no solo los textos literarios sino los hechos históricos. Finalmente el consejo editorial se redujo a Sarlo, Altamirano y Piglia, en lo que Somoza y Vinelli denominan como la “etapa de partidización” de la publicación.

23. Encuesta realizada por la revista *Los Libros*, n. 28, en septiembre de 1972, citado en De Diego (2003).

que lo único que logra es darle a Europa la imagen de Latinoamérica que ellos quieren consumir. Frente a este tipo de cine, Cozarinsky proponía un cine que investigue, que genere conocimiento nuevo y a la vez desconcierto en el espectador, que no diera por sentada la complicidad entre autor y público en una “digestión de actitudes compartidas” (1973: 17). A pesar de que los directores *underground* pensaban sus películas en tanto objetos estéticos, también consideraban su producción cinematográfica en términos políticos, más allá de su temática específica. “Un film es político cuando es productor y no un mero producto del conocimiento”, sostiene Santiago (citado en Oubiña, 2002:15). Cabe señalar que estos cineastas se refieren a lo político en un sentido amplio, bastante alejado de la concepción pragmática y concreta que tienen de la política los militantes. Para ellos el cine es político en tanto sistema de conocimiento que lleva al encuentro con la verdad, y es en el trabajo hermenéutico del espectador en donde esa verdad aparece.

#### d) Los festivales

Además de la prensa gráfica, otras de las vías de promoción del cine político fueron los festivales. En un momento en el cual en la Argentina era imposible estrenar comercialmente cualquier película con contenido político y social<sup>24</sup>, los festivales internacionales dieron visibilidad a estas producciones. El *Festival de Viña del Mar* en 1967, *La I Muestra del Cine Documental Latinoamericano* en Mérida (Venezuela) en 1968 y el *Festival de Viña del Mar en 1969*, constituyeron una base fundamental para la creación de nexos continentales del cine político latinoamericano. El grupo Cine Liberación participó con su película *La hora de los hornos* también en festivales europeos, como el de Pesaro (Italia, 1968), el *Festival Internacional de Manheim* (RFA, 1968), y en Cannes (en 1969). Las películas subterráneas tuvieron también su difusión internacional, en la Semana de la Crítica en Cannes (*Alianza para el progreso* y *Puntos suspensivos*), en Rotterdam, Locarno y Manheim (con el film *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*), entre otros. Además de exhibir las películas, los festivales generaban un ámbito propicio para el diálogo, la difusión de ideas y el intercambio entre cineastas/intelectuales de diferentes regiones.

Se puede mencionar dos polémicas que surgieron a partir de la exhibición de *La hora de los hornos* en los diversos festivales, cada una de ellas circunscripta a un espacio geográfico preciso. La primera, surgió en Europa y está vinculada fundamentalmente a lo que Mariano Mestman (2008) llamó “la cuestión del peronismo”. La segunda, se dio en los encuentros latinoamericanos y giró en torno a cuestiones de índole estética e ideológica.

La visión que tenía la intelectualidad europea sobre la figura de Perón era, por lo menos, problemática. Varios críticos e intelectuales tanto españoles como franceses e italianos, no terminaban de comprender cómo un film que se presentaba a favor de un nacionalismo revolucionario y a la vanguardia de la lucha política podía vincularse ideológicamente con una figura que, según su perspectiva, era fascista. Este fue un debate que tenía como eje la cuestión política; basado en las diferentes maneras de entender el fenómeno peronista de uno y del otro lado del Atlántico. Sin embargo en esos festivales no se debatían cuestiones concernientes a la relación entre el cine y la política. No porque no se hablara de ello –ya que hubo infinidad de disertaciones sobre el tema– sino porque estaban todos básicamente de acuerdo: el cine debía ser un medio para lograr la liberación de los pueblos oprimidos. Y el documental era el registro por excelencia para testimoniar, evidenciar y transformar la sociedad. Frases como “soy un agitador cinematográfico, pero en primer término un agitador político” de Santiago Álvarez, o “Para matar al enemigo no se precisa el mejor fusil; para combatir al imperialismo no necesitamos los mejores films sino los más eficaces”<sup>25</sup> de Joris Ivens, eran claros exponentes de los discursos que imperaban en los festivales de cine político del momento.

24. Hasta 1973, *La hora de los hornos*, al igual que el resto de las películas contestatarias, fue exhibida de manera clandestina en la Argentina.

25. Ambas pronunciadas en el marco del *Festival de Viña del Mar* en 1969.

Estos postulados tácitos, que funcionaban como axiomas en el cine político militante fueron el eje del segundo de los debates antes señalado, que tuvo como protagonistas a los intelectuales cinematográficos revolucionarios (grupo Cine Liberación) por un lado, y a los de la “conciencia crítica”, por el otro. En el *Festival de Viña del Mar*, en medio de una discusión sobre “Imperialismo y Cultura”, el cineasta Raúl Ruiz manifestó su disconformidad con el tono “declamatorio, vago e impreciso, casi parlamentario” con que se estaba dando la discusión. Su ataque se centró en la exposición que minutos antes había realizado Fernando Pino Solanas, a quien acusó de haberse limitado a “contar de nuevo su película”, exhibida el día anterior. Ruiz lamentó el hecho de que el Che Guevara hubiera sido aclamado presidente honorario del encuentro, por considerarlo una falta de respeto hacia su figura y dijo: “en vez de estar repitiendo lugares comunes sobre las relaciones entre imperialismo y cultura, que todos conocemos y contra las que todos estamos, la delegación chilena prefiere retirarse a una sala contigua a discutir problemas mucho más urgentes, como los de producción, distribución y exhibición”<sup>26</sup>.

26. La transcripción de este debate apareció en el diario *La Unión de Chile*, el 29 de octubre de 1969.

La polémica que generaron los dichos de Raúl Ruiz no fueron menores, ya que proclamaba la urgencia de resolver cuestiones del quehacer cinematográfico antes que políticas. Lo que en otro contexto histórico hubiera sido algo lógico —ya que el marco de la discusión era dentro de un festival de cine— en 1969 era una provocación. Mientras que Ruiz se animó a cuestionar, en nombre de la delegación chilena, estos preceptos en los que se basaba el cine militante, los cineastas *underground* argentinos nunca lograron hacerlo. No existió en el ámbito público una confrontación real entre los diferentes participantes.

Se podrían trazar varias hipótesis de por qué hasta el momento no pudieron discutir abiertamente ambos grupos (cosa que sí ocurrió en privado)<sup>27</sup>, pero lo cierto es que nunca lo sabremos con certeza. De lo que sí hay registros es de una serie de artículos y comentarios que realizaron Cozarinsky, Ludueña y otros directores y críticos frente a lo que ellos consideraban una postura dogmática y autocomplaciente del cine militante latinoamericano. A partir de algunos de estos textos intentaremos reconstruir un debate que se dio de manera diacrónica, en tiempos y lugares diversos.

27. En una entrevista reciente, Miguel Bejo comentó que ha tenido largas discusiones con Getino y Solanas en varias oportunidades.

Cozarinsky en calidad de corresponsal para la revista *Periscopio*, escribió un irónico y polémico texto cuyo título reza “Viña del Mar, un cine en armas”. En el apartado denominado “El nombre de Che en vano”, señala que “la reivindicación por la izquierda de los mitos tradicionales de la derecha (la raza, la sangre, la tradición, el culto al líder y el pavor frente a lo foráneo: en resumen, el irracionalismo) se advirtió en muchos films exhibidos en Viña”. Luego, bajo el título “*Souvenirs from Cuba*”, lamenta que “varios films argentinos también quedaron abrasados por los fuegos de *La hora de los hornos*” como *Breve cielo* de Kohon, *Mosaico* de Paternostro y *Palo y hueso* de Sarquís y, concluye:

Los festivales mundanos diluyen en su frivolidad las obras difíciles al no permitirles recibir la atención seria que requieren. La paradoja de este festival “de oposición” es que en su culto a un cine de combate y agitación también pueda crear su propio invernadero, en cuya atmósfera caldeada perezcan todas las manifestaciones que no invocan para justificarse los honorables servicios prestados a la Causa. (Cozarinsky, 1969)

Desde una perspectiva similar, Juan José Jusid reflexiona en una entrevista para la revista *Cine & Medios*:

Las películas del Tercer Cine (Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés) van en busca del apoyo europeo y casi ni se ven en sus respectivos países (salvo el caso especial de Rocha). No son películas para que teóricos italianos las clasifiquen y ubiquen dentro de una nueva estética revolucionaria: su misión —su valor— está en agitar aquí, como respuesta a la violencia de nuestros países. El éxito que tienen en Europa es casi la negación de

lo que se proponen –o deberían proponerse– sus autores: hacer películas de consumo para ciertos sectores que puedan llevar adelante un cambio. [...] Nuevamente los europeos nos imponen moldes culturales. (Jusid 1970:12)

A pesar de criticar fervientemente el cine de tipo militante que luego es exhibido en importantes festivales europeos, el discurso de Jusid no escapa de cierta conciencia culpable que caracterizaba a los intelectuales en este período, en el que constantemente deben disculparse o justificar sus obras en tanto objeto ideológico. Mientras que en la primera parte de la entrevista comenta que para él el cine es una posibilidad de conocimiento (“hago una película para testimoniar, documentar o investigar determinados problemas”) y que la cuestión política “pasa a ser accesorio”, hacia el final, comenta que su película puede:

[...] desentrañar la hipocresía de las ideologías: si hago una película donde se cuestiona la familia, los grandes moldes de vida o propiedad, creo en torno del espectador una particular sospecha. Frente a lo que recibe masivamente por otros medios inexactos y distorsionados, el cine puede mostrar verdades profundas, contraponer información, aportar testimonios menos falsos<sup>28</sup>. (Jusid, 1970:12)

28. Jusid está haciendo alusión a su película *La fidelidad*, estrenada en 1970.

La postura de Cozarinsky y Jusid era compartida por varios cineastas, entre quienes se incluían los directores del movimiento subterráneo: Bejo, Ludueña, Fischerman y Flilpelli. Sin embargo, distaba de ser la corriente hegemónica de la época. Como señala Bebé Kamin:

Los que no estábamos en el peronismo, ni en la izquierda organizada, teníamos nuestras ideas políticas: estábamos en la vereda de enfrente de toda concertación que convalidara un continuismo. Queríamos decir algo a través de las películas, pero no nos alineábamos en la militancia de ninguna corriente combatiente. Queríamos hacer cine. Éramos militantes del partido cinematográfico. (en Tirri, 2000:100)

Esta no adherencia a ninguna de las políticas contrahegemónicas y revolucionarias del momento, les generó grandes inconvenientes, especialmente durante una década en la cual no sólo no bastaba con que el intelectual se comprometiera públicamente sino que debía abandonar todo (incluso su profesión) en pos de sus ideales revolucionarios<sup>29</sup>. La esfera política iba ocupando todas las áreas (hasta las relativamente autónomas como el arte) y dejaba cada vez menos espacio para la reflexión estética. Como señala Gilman (2003: 181), el clima de anti-intelectualidad estigmatizó como burgueses o contrarrevolucionarios a todos aquellos que postulaban una especificidad de su tarea y reclamaban una libertad de creación y crítica dentro del socialismo, pero sin sujetarse a la dirección del poder político.

29. Como señala Gilman, “La incomodidad experimentada por los escritores para entrar en el nuevo traje, que no parecía estar hecho a su medida, consistía en que los requisitos para pasar a la categoría de intelectuales revolucionarios estaban asociados a la pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas y, por tanto, en todas las formas de compromiso basadas en las competencias profesionales específicas” (2003: 161).

#### 4. Hombres de pensamiento, hombres de acción

El descrédito de lo simbólico frente a la hazaña militar, del cine como espectáculo frente a la acción revolucionaria fue un dilema que los cineastas debieron afrontar en estos años de “transición”, como los denomina Gilman. El pragmatismo político se trasladó a la esfera de las artes y tiñó a los intelectuales de una visión utilitarista de su labor. La palabra “intelectual” comenzó a tener una connotación peyorativa, incluso dentro de las propias filas de los intelectuales.

La pregunta ¿para qué sirve el intelectual? Tiene innumerables sentidos y puede estar acompañada de diversas entonaciones valorativas. [...] La disponibilidad de esa pregunta es correlativa a la de una de sus respuestas: los intelectuales no sirven para nada, o más bien, no sirven para lo que creen servir. [...] Este conjunto de valoraciones negativas sobre la identidad intelectual puede denominarse antiintelectualismo [...] cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica. (Gilman, 2003: 164)

El dilema representación/acción fue uno de los problemas más trabajados en los manifiestos del grupo Cine Liberación. El gran acierto de Getino y Solanas (y lo que le permitió sortear la incomodidad de gran parte de sus colegas) fue justamente la de ubicar el hecho cinematográfico como un acto. Esa fue tal vez la fórmula (en palabras de Gilman) de equilibrar el “antagonismo entre literatura y acción” y lo que les permitió escapar de cierto antiintelectualismo propio de la época. El cine que ellos proponían a partir de *La hora de los hornos*, era representación (nivel simbólico) y acción (nivel pragmático) simultáneamente. Frente a la concepción burguesa de espectáculo, el grupo proponía el cine como “acto”. El film era un acto, los cineastas no eran artistas sino trabajadores de la cultura y los espectadores se transformaban en “protagonistas vivos, actores reales de la historia del film y de la historia en sí misma” (Godard y Solanas, 1969: 48).

El concepto de cine-acción atravesaba todo el hecho cinematográfico, desde la realización hasta la exhibición, y su objetivo principal era incidir de manera directa sobre la realidad. Cada proyección de la película era un acto político y las personas que iban a ver el film no eran espectadores pasivos sino participantes de ese acto:

*La hora de los hornos* es también un film acto, un anti espectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en actos donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar la situación. ” (Godard y Solanas, 1969: 48-49)

La acción no era algo externo al film, una añadidura, sino que estaba en la propia estructura de la película, que estaba compuesta por secciones autónomas que podían proyectarse de manera independiente. Además, se planteaba como una película abierta, en constante transformación. Una suerte de *work in progress* que iba mutando con nuevos fragmentos (generalmente relacionados con hechos políticos y sociales que se consideraban relevantes)<sup>30</sup>. En la segunda y tercera parte, la voz en *off* de los directores invitaba a detener la proyección para generar un espacio de debate y discusión.

*La hora de los hornos* inauguraba una nueva manera de entender la práctica cinematográfica. Como señala Gonzalo Aguilar: “El impacto que causó en su momento la película se explica por la radicalidad de su propuesta: no se trata de hacer cine político sino de transformar el cine —y eventualmente abolirlo— para hacer política” (Aguilar, 2009: 16). La película puede ser en sí misma una acción; un acto subversivo y revolucionario. Y esto, aunque los integrantes del cine subterráneo no lo admitan, es una lección que aprendieron del grupo Cine Liberación. Cuando en 1970, Bejo, Filipelli, Fischerman y Ludueña, entre otros<sup>31</sup>, decidieron filmar una serie de cortos para repudiar un acto de censura cometido contra un estudiante de cine en Santa Fe, lo que se conoció como “La noche de las cámaras despiertas”<sup>32</sup>, traspasaron los límites de lo cinematográfico. Esos cortos se convirtieron en un gesto, un manifiesto político y provocador que se alzaba a favor de la libertad de expresión y en contra de la censura. Las condiciones de producción delataban el carácter de urgencia de los cortos: se utilizó una película reversible (que era más práctica, pero que no permitía realizar copias), no se podía utilizar sonido (para que el montaje fuera más fácil y ligero), sólo se podía realizar una única toma sin posibilidad de volver a filmar, y debían expresar, de algún modo, su postura sobre el hecho. La proyección fue en la Unión Ferroviaria unos pocos días después. Los asistentes al acto, que en su mayoría eran activistas políticos y no estaban relacionados con el mundo del cine, entendieron estos cortos (experimentales, conceptuales, con desnudos y fuertes escenas eróticas) como una provocación. En lugar de generar un ámbito de reflexión y debate, el evento se transformó en una batalla campal en la cual no faltaron insultos ni agresiones físicas a los directores que se encontraban en el lugar.

30. Una de las tantas transformaciones que sufrió la película fue el final de la primera parte. Mientras que en las proyecciones de 1969, la película termina con un plano del Che Guevara ya muerto, pero con los ojos todavía abiertos, que interpela al espectador durante casi un minuto, en 1973, la imagen del Che es una más entre otras figuras políticas, en donde la figura de Perón adquiere protagonismo. Sobre este tema puede leerse, Mestman (1999).

31. Los otros realizadores que participaron fueron Jorge Cedrón, Dodi Scheuer y Luis Zanjer.

32. Beatriz Sarlo tiene todo un capítulo dedicado a este episodio (que lleva el mismo nombre) en su libro *La máquina cultural* (1998). Y hace unos años, en el 2002, Hernán Andrade y Víctor Cruz, realizaron también un documental homónimo con el testimonio de varios de los que participaron aquella noche.

La radicalización de la política y la consiguiente polarización del panorama intelectual, llevó a los intelectuales a una situación incómoda. Como señala Gilman: “obligó a todos los intelectuales progresistas al procedimiento jurídico de inversión de la prueba. Puesto que la historia demostraba que el riesgo de todo intelectual era devenir contrarrevolucionario, para defenderse, cada intelectual debía demostrar no lo que era sino lo que no era” (Gilman, 2003: 180).

Después de esta intervención fallida, los realizadores no volvieron a intentar una experiencia semejante. La idea de un cine acción, ligada a la coyuntura social y política no prosperó. Sin embargo, mantenían la convicción de que el arte debía estar ligado o lo social, pero esta relación no podía ser directa, sino mediada por la obra. De lo que no eran concientes estos directores en aquel momento, era de que la realización y exhibición de sus films de manera clandestina e ilegal era ya un acto, un gesto de resistencia y provocación frente al Estado totalitario y represivo.

## 5. Conclusión

A partir del estudio de estos dos grupos en particular, el cine militante –representado por el grupo Cine Liberación– y el cine subterráneo, pudimos dar cuenta de alguno de los debates ideológicos, políticos y estéticos que estaban sucediendo en el campo cinematográfico local durante la década del setenta.

El cineasta como intelectual no fue una cuestión privativa de los años setenta en la Argentina. Fue un proceso gradual que comenzó a manifestarse de manera visible a finales de la década del cincuenta y tuvo su etapa de gran auge durante los años sesenta, y que estuvo acompañado por el florecimiento de publicaciones especializadas. Sin embargo, fue a partir de 1968 (año clave en la escena cultural local como señalamos en la introducción) que este binomio cineasta /intelectual se comenzó a instaurar como un problema. La radicalidad de los postulados tanto estéticos como ideológicos y políticos conllevó a una serie de debates en relación a los límites entre cine y praxis social como no había sucedido antes en nuestro país.

También hemos visto que estas querellas, a su vez, formaban parte de discusiones más amplias que se daban en otros ámbitos –panorama que describimos brevemente en el apartado sobre las revistas–. Sin embargo, los directores no perdieron de vista su lugar como cineastas y supieron explotar el potencial audiovisual de sus producciones sin caer en una traslación literal de los debates literarios a la pantalla grande. El concepto de cine-acción o el film-ensayo, género al cual recurrieron en varias oportunidades, es una muestra de ello.

Pensar y pensarse como sujeto intelectual fue uno de los denominadores comunes de los cineastas políticos en la larga década del sesenta. Una tarea que llevaron a cabo desde múltiples espacios (publicaciones, conferencias, festivales, incluso desde sus mismas obras). Aventureros en un medio hostil, los directores convirtieron la cámara en una herramienta de transformación y cambio. Expusieron sus ideales, pero también sus cuerpos para una causa que creían justa. Exilios, censuras, detenciones (y en algunos casos hasta asesinatos y desapariciones<sup>33</sup>) fueron las consecuencias de estas producciones cinematográficas: verdaderos actos subversivos y contestatarios.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo (2009), “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

33. La mayoría de los directores que aquí mencionamos tuvieron que exiliarse durante la última dictadura militar, ya que fueron objeto de persecuciones y hostigamientos. Otros directores de cine político, como Pablo Szir y Raymundo Gleyzer, continúan desaparecidos. Jorge Cedrón fue asesinado, en un confuso episodio durante su exilio, en Francia.

- BIRRI, Fernando (1996), *Por un nuevo cine latinoamericano. 1956-1991*, Cátedra, Madrid.
- BOBBIO, Norberto (1998), *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*, Paidós, Barcelona.
- CASULLO, Nicolás (2007), "El intelectual", en *Las cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CATALÁ Doménech, Joseph M. (2000), "El film ensayo. La didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la Filmoteca*, febrero.
- CERDÁ, Marcelo (2011) "El otoño en cuestión. Concesiones y persistencias frente al contexto socio político en el cine de Leopoldo Torren Nilsson y de los realizadores de la Generación del sesenta (1968-1986)", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- COZARINSKY, Edgardo (1969) "Viña del Mar. Un cine en armas", *Periscopio*, 11 de noviembre. Disponible en : <http://Máginasruinas.com.ar/revistero/internacional/cine-vina-del-mar>.
- COZARINSKY, Edgardo (1973), "Trabajar en y con la materialidad del cine", *Hablemos de cine*, n.65.
- DE DIEGO, José Luis (2003), *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*, tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Educación. Disponible en: [www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150.pdf).
- FANON, Frantz ([1961] 2007), *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GILMAN, Claudia (2003), "El intelectual como problema", en *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- GETINO, Octavio y Susana Velleggia (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, México.
- GETINO, Octavio (1982), *A diez años de hacia un tercer cine*, Filmoteca de la UNAM, México.
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas (1978), "Hacia un tercer cine", en *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, México.
- GIUNTA, Andrea (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Paidós, Buenos Aires.
- GODARD, Jean-Luc y Fernando SOLANAS (1969), "Godard por Solanas, Solanas por Godard", *Cine del Tercer Mundo*, n.1, octubre.
- GRUPO CINE LIBERACIÓN, (1969), "Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino", *Cine del Tercer Mundo*, nro.1.
- JUSID, Juan José (1970), "La fidelidad: ¿otra traición? (Entrevista)", *Cine & Medios*, n.3.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde, Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, El cielo por asalto, Buenos Aires.
- MAHIEU, Agustín (1969), "El Tercer Cine. Notas sobre el Nuevo Cine Latinoamericano", *Cine & Medios*, Año I, n.1, junio-julio.

OUBIÑA, David (comp.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*, Ediciones Nuevos Tiempos, Buenos Aires.

MESTMAN, Mariano (2008), “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”, *Revista Sociedad. Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales*, n. 27.

MESTMAN, Mariano (2007), “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional”, en Sartora, Josefina y Silvina Rival, *Imágenes de lo real. El documental político en el cine argentino*, Librería, Buenos Aires.

MESTMAN, Mariano (1999), “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, *Secuencias*, n.10, II semestre.

MONTEAGUDO, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

LUSNICH, Ana Laura (2009), “La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

PIÑEIRO IÑÍGUEZ, Carlos (2007), *Hernández Arregui: Intelectual peronista. Pensar el nacionalismo popular desde el marxismo*, Siglo XXI- Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

SAID, Edward (1996), *Representaciones del intelectual*, Paidós, Barcelona- Buenos Aires.

SALA, Jorge (2009), “Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

SARLO, Beatriz (1998), “La noche de las cámaras despiertas”, en *La máquina cultural*, Ariel, Buenos Aires.

SIGAL, Silvia (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur, Buenos Aires.

SOLANAS, Fernando y Octavio GETINO (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, México.

SOLANAS, Fernando (1989), *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*, Puntosur, Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (2008), “Violencia política, terrorismo estatal y cultura (1970-1980)”, en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Siglo XXI, Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (coord.) (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Siglo XXI, Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Puntosur, Buenos Aires.

TIRRI, Néstor (comp.) (2000), *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*, Secretaría de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires.

## FILMOGRAFÍA

*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) Grupo Cine Liberación  
*Alianza para el progreso* (1971) Julio Ludueña  
*Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978) Miguel Bejo  
*Breve cielo* (1969) David José Kohon  
*Don Segundo Sombra* (1969) Manuel Antín  
*El santo de la espada* (1971) Leopoldo Torre Nilsson  
*Güemes, la tierra en armas* (1971) Leopoldo Torre Nilsson  
*Juan Manuel de Rosas* (1971) Manuel Antín  
*La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974) Julio Ludueña  
*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) Miguel Bejo  
*La fidelidad* (1970) Juan José Jusid  
*“La noche de las cámaras despiertas”* (cortometrajes) (1970) Miguel Bejo, Rafael Filipelli, Alberto Fischerman, Jorge Cedrón, Dodi Scheuer y Luis Zanjer.  
*La noche de las cámaras despiertas* (2002) Hernán Andrade y Victor Cruz  
*Los hijos de Fierro* (1975) Fernando “Pino” Solanas  
*Los inundados* (1962) Fernando Birri  
*Martín Fierro* (1968) Leopoldo Torre Nilsson  
*Mosaico* (1968) Néstor Paternostro  
*Opinaron* (1971) Rafael Filipelli  
*Palo y hueso* (1967) Nicolás Sarquís  
*Perón: la revolución justicialista* (1971) Grupo Cine Liberación  
*Puntos suspensivos* (1970) Edgardo Cozarinsky  
*The Players versus Ángeles Caídos* (1968) Alberto Fischerman  
*Tire dié* (1958) Fernando Birri

## Paula Wolkowicz

Paula Wolkowicz es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral del CONICET. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas y en volúmenes colectivos sobre cine latinoamericano y argentino.

Contacto: [pauletis@fibertel.com.ar](mailto:pauletis@fibertel.com.ar)