



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**PROCESOS Y RUPTURAS EN EL CINE POLÍTICO Y SOCIAL ARGENTINO
Y MEXICANO. DEL CINE SILENTE AL CINE MILITANTE DE 1960-1970**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
IGNACIO STABILE

TUTOR
Mauricio Sánchez Menchero
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, noviembre 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Metodología	8
Desarrollo	9
Objetivos y consideraciones	14
CAPÍTULO 1	
La construcción de la realidad a través de la imagen cinematográfica	17
Tercer Cine, Cinema Novo, Cine imperfecto	34
CAPÍTULO 2	
PROCESOS Y RUPTURAS EN EL CINE SOCIAL Y POLÍTICO ARGENTINO	
Introducción	52
Cine político desde el Estado	54
Cine de autor y documental social en el posperonismo	62
Montevideo 1958	84
Contracultura, vanguardia y acción política	88
CAPÍTULO 3	
PROCESOS Y RUPTURAS EN EL CINE SOCIAL Y POLÍTICO MEXICANO	
Introducción	109
Cine político estatal	110
El documental revolucionario	115
Eisenstein y el nacionalismo revolucionario	121
Cine de autor, militancia y contracultura	130
CONCLUSIONES	163
FILMOGRAFÍA	177
BIBLIOGRAFÍA	179

INTRODUCCIÓN

Las cinematografías argentina y mexicana se han caracterizado por su vasta diversidad estética, influida y atravesada por vertiginosos cambios sociales y políticos que delinearon su desarrollo histórico. Desde la consolidación de los Estados nacionales, las posiciones geopolíticas durante las guerras mundiales, la renovación estética proveniente de la vanguardia europea y rusa, el avance del capitalismo como sistema económico hegemónico y los proyectos de modernización, pueden ser considerados como algunos de los aspectos generales que modificaron profundamente las formas de realización y utilización de la imagen cinematográfica. Desde la segunda mitad del siglo XX, el panorama sociocultural ejerció una gran transformación en las diversas modalidades de representación cinematográfica en el marco de irreconciliables discusiones ideológicas producto de la Guerra Fría. Circunstancias que delinearon un nuevo panorama fílmico detrás de un bloque tercermundista tras la Revolución cubana de 1959, la guerra de Vietnam, el mayo francés de 1968 y diversos procesos de liberación colonial llevados a cabo en África y Asia. Todos estos acontecimientos están presentes en las formas en qué y cómo se abordó el lenguaje y la producción cinematográfica, bajo una tendencia de preocupación social y de uso político.

El cine argentino y el cine mexicano, se identifican por el uso común de estrategias de filmación que tempranamente desplegaron una gran diversidad de producciones que captaron los mercados del cine en español con gran éxito comercial, y que llevaron a los públicos a identificarse con lo que se vía en las pantallas. Sin embargo, ambas cinematografías comparten también una gran

tradición en producciones enfocadas en conflictos sociales y en el uso de la imagen fílmica con objetivos políticos que buscaron otra reacción del público. Se trató de una gran cantidad de películas que no invitaban al espectador a una simple identificación con la pantalla, sino que buscaban la concientización y a la movilización del público luego de enfrentarse a las imágenes en movimiento de contenido social. En esta tesis nos ocuparemos de esta segunda forma de producción cinematográfica, misma que se expresó desde diversos ámbitos institucionales, corporativos o personales con intencionalidades políticas. En este corpus de producción conviven diversas experiencias, tanto en formas no-ficcionales, como noticiarios cinematográficos o documentales estatales, como aquellas producciones de corte ficcional o experimental.

Esta particularidad nos habla de tradiciones fílmicas compartidas de largo alcance que nos invitan a rescatarlas y situarlas de acuerdo a su impacto en las sociedades que las produce. Comprender sus procesos y rupturas nos ayudará a comprender de qué manera y por qué se ha utilizado la imagen cinematográfica en estos países desde diferentes instancias de poder -tanto para legitimarlo como para cuestionarlo hasta lograr su derrocamiento-, así como aquellas que de forma individual o colectiva buscaron transformar la sociedad y el equilibrio de fuerzas políticas. A lo largo de este recorrido histórico -como el que aquí se pretende, conformado por un cine social y político-, se parte del cine mudo de las primeras décadas del siglo XX, para luego detenerse en la imagen fílmica utilizada con diversos fines desde el Estado en la década del treinta y llegar, por último, al cine político militante de la década de los sesenta y setenta. Se trata de un estudio que no ha sido observado por la historiografía especializada como un proceso formativo de larga duración, pues solamente han sido puestos a

discusión de acuerdo con su entorno histórico más inmediato y mediante periodos más cortos.

Nuestra propuesta permite renovar el propio concepto de cine social y político que ha sido reservado, al menos en la región latinoamericana, al cine producido desde la militancia entre los sesenta y setenta, a partir de los trabajos de Susana Vellegia y Octavio Getino, adheridos al concepto de Tercer Cine. Consideramos que existieron instancias precursoras del programa político y estético de los cines políticos de las décadas de los sesenta y setenta, mismas que se encuentran asociadas a la reflexión sobre la producción y recepción artística, y al desarrollo de una tradición de la utilización del cinematógrafo con una preocupación social y política. Proponemos, entonces, una historia del cine político y social expresado con base en los entrecruzamientos de teorías cinematográficas, tendencias y estilos que se desplegaron desde la era silente hasta el cine político militante: se trata de expresiones compartidas por ambas cinematografías.

Si bien el trabajo recopilatorio de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, publicado en 2009, considera que el elemento social y político puede rastrearse hasta los mismos orígenes del cine, deja de lado una gran cantidad de producciones realizadas desde ámbitos institucionales como los documentales encargados por el Estado o los noticiarios cinematográficos que circularon ampliamente en las salas comerciales. Existen también los trabajos que, bajo el concepto de Nuevo Cine Latinoamericano, llevaron a cabo Julianne Burton y Zuzana Pick¹ para hablar de un proceso de politización de la imagen

¹ Plantea la politización del cine en tres momentos determinantes: 1- la toma de conciencia del subdesarrollo de las realidades nacionales, que ha sido falseado por el cine clásico-industrial, 2-

cinematográfica en la región latinoamericana, pero a partir de la segunda mitad del siglo XX y como expresión de oposición al cine clásico-industrial. En esa misma línea, el trabajo de Silvana Flores, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013), analiza las tendencias estéticas que permiten hablar de un proceso de regionalización, pero solamente considera las experiencias precedentes al trabajo de Néstor Birri como antecedentes y no como parte de un proceso artístico y cultural más amplio. En el caso mexicano, existen una gran diversidad de aproximaciones a estudios sobre el cine desde diversas disciplinas. Entre ellas destaca el trabajo pionero de Aurelio de los Reyes *con Cine y sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños/Bajo el cielo de México* (3 volúmenes). Sin embargo, se carece de un trabajo donde se analicen las experiencias del cine social y político con una mirada de largo alcance. Por este motivo, enmarcamos la importancia de nuestra tesis en la reconsideración de aquellas producciones de cine no-ficcional y ficcional que, desde el período silente hasta el cine político militante, habitaron en ellas una dimensión política la cual, nos permite hablar - en una primera instancia- de la existencia de una tradición de cine social y político.

Esta perspectiva obliga, además, a actualizar las consideraciones sobre los orígenes del cine político y social, al sostener que este fenómeno cinematográfico no está reducido únicamente a los acontecimientos coyunturales que lo signaron, sino que también tienen un fundamento que

el surgimiento del "cine de intervención" que correspondería con las rupturas del 68, 3- momento de revaloración de la cultura nacional, mediante una estética descolonizadora, por medio de la afirmación de la subalternidad.

transciende su época y que encuentra sus orígenes en toda una tradición filmica precedente, tanto local como extranjera, así como en otras instancias de pensamiento y producción estética. Por este motivo, se analizarán producciones filmicas de diversos orígenes de enunciación en el marco de diferentes momentos políticos, todo ello con el objetivo de buscar aquellos elementos estéticos comunes a la práctica del cine político. Dentro del corpus de producciones que utilizaremos incluimos también al documental institucional y a los noticieros cinematográficos, pues en ellos existen y se desarrollan elementos narrativos y discursivos con fines de fomento cívico, educación o propaganda política. En este punto nos apoyamos en la idea de Antonio Paranaguá, quien considera que no pueden historiarse las experiencias documentales en América Latina sin considerar a los noticiarios cinematográficos.² También, caben en nuestra consideración aquellas producciones de cine de ficción del modelo clásico-industrial³ que elaboran un discurso de afirmaciones sobre la realidad y promocionan una postura en los espectadores. Es decir, aquellas realizaciones que despliegan la utilización de la imagen filmica en su eficacia para mantener inercias sociales o animar reacciones contra el estado de la vida social, aún desde estéticas propias del cine comercial. A partir de este planteamiento sostendremos la hipótesis que el cine político militante de las décadas de los sesenta y setenta, se expresó sobre la base de entrecruzamientos de teorías y prácticas cinematográficas, tendencias y estilos que se desplegaron a lo largo del siglo XX. Estos procesos, se observan tanto en Argentina y en México como

² Véase del mismo autor: *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 25.

³ Autores como Noel Burch, utilizaron el término Modo de Representación Institucional, para dar a conocer el período clásico-industrial, como aquel que nació del surgimiento de esquemas industriales y la consolidación de modelos narrativos de Hollywood. Este esquema fue adaptado a las cinematografías latinoamericanas, especialmente en Argentina y en México donde tuvo gran éxito comercial e impacto cultural.

expresiones fílmicas que se opusieron a las formas de producción clásico-industrial, en cuanto a sus objetivos no comerciales. Por lo tanto, explicaremos, cuáles han sido los procesos y las rupturas de este tipo de utilización de imagen cinematográfica.

METODOLOGÍA

Frente al descentramiento existente dentro de campo cinematográfico, debido al cual el cine se torna consciente y permeable de las condiciones extra cinematográficas, intentaremos al menos un estudio multidisciplinario con el que se pretenden explicar las complejidades de un proceso cultural y artístico como lo es la producción cinematográfica. Es decir, se trata tanto de analizar al cine en la historia como de dar cuenta de la historia en el cine⁴. De esta forma y dentro de este análisis, caben elementos de discusión traídos desde la sociología, que nos permiten observar los agrupamientos y movilizaciones sociales alrededor de la cinematografía; la teoría del arte y del cine, todo lo cual nos permite explicar la naturaleza del fenómeno estético, así como también nos brinda elementos de análisis formal de las películas. Específicamente se trata de explicar, de forma comparada, las historias argentina y mexicana, sin olvidar la totalidad de la región latinoamericana como un espacio compartido de experiencias.

En cuanto a las fuentes para abordar este proceso artístico y cultural, que inicia en la primera década y termina hacia los años setenta del siglo XX, utilizaremos un corpus visual siempre acompañado por una documentación historiográfica y hemerográfica relativos a las luchas ideológicas y sociales. Es

⁴ Caparrós, José María, "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción", *Quaderns de Cine*, núm. 1 (2007), Alicante, Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, p. 25.

preciso apuntar que el análisis de imágenes en movimiento y sonidos, nos ha permitido advertir aquellos elementos comunes que confirman nuestra hipótesis sobre la acumulación de prácticas del cine político y social, hasta la emergencia del cine político militante. Asimismo, nos hemos apoyamos recurrentemente en estudios de cine ya realizados que abordan temas específicos del proceso histórico considerado en nuestra tesis. Las teorías estéticas utilizadas por los artistas y cineastas funcionan como testimonio de esa interconexión que en los años sesenta y setenta se instaló en un contexto de radicalización política. Por ello, el análisis multidisciplinario permite trascender los análisis sociológicos sobre el cine y el contexto, para avizorar los entrecruzamientos teóricos y estéticos modernización el uso de la imagen fílmica en Argentina y en México.

Estamos conscientes que no estudiamos un caso en particular y su coyuntura, sino que buscamos resolver, a través del material fílmico, historiográfico y de investigación, inquietudes que nos permitan ampliar los postulados teóricos sobre cómo, cuándo y por qué surgen diversas manifestaciones de cine social y político en Argentina y en México, que tendrán su punto de encuentro en el cine militante de los años sesenta y setenta. Además de alentar futuras investigaciones que consideren esta propuesta, debemos notar que es posible construir una tradición cinematográfica sociopolítica a partir de los documentales políticos locales que sirven para vertebrar muchas conexiones hasta ahora no consideradas. Se trata de un problema historiográfico. Por lo tanto, nuestra propuesta de estudio del género de cine social y político, no anula la posibilidad de un análisis de las estrategias utilizadas para simbolizar la escena política desde los comienzos de las cinematografías en ambos países.

OBJETIVOS Y CONSIDERACIONES

En esta tesis, el debate sobre el cine social y político local, se asienta tanto en la importancia de los procedimientos estéticos utilizados, como en las definiciones y discursos emitidos sobre el mundo histórico aludido. Algunas de nuestras discusiones giran en torno a las formas de construcción de los relatos y sus derivaciones ideológicas, o conectan los signos visuales y auditivos con los imaginarios de su época. Nos detendremos en aquellas experiencias que privilegian perspectivas teóricas nuevas y desafiantes, pero a su vez tratamos de determinar la tradición fílmica sobre la que trasciende o legitima.

No pretendemos unificar la diversidad política, cultural y social de Argentina y México, pues ello significaría eludir las particularidades nacionales, las diversas sensibilidades estéticas, las contradicciones de sus referentes y el grado de circulación o aislamiento de sus cineastas dentro de la región latinoamericana. Pero estudiarlos de forma comparada nos permite, en primera instancia, ampliar la comprensión de los procesos y las rupturas locales, que pueden perderse de vista al analizarlos desde una dimensión continental. Si bien situaremos a cada período de producción de cine social y político dentro de su contexto nacional, los trazaremos según las repercusiones políticas, económicas, sociales y culturales del ámbito latinoamericano.

Dicho de otra manera, esta tesis invita a explorar las realidades nacionales dentro de una unidad continental en donde no se pueden obviar el examen de las sensibilidades y las diferencias locales, porque es en este foco donde aparecen contradicciones y tensiones entre las experiencias nacionales. De esta manera, esperamos contribuir a entender los procesos de la región

latinoamericana desde una mirada interna que no pueda llevar a una proclamación de unidad extendida. Tendiendo estos en mente, podremos desarrollar la idea de que el cine social y político, es una tendencia que venía desde los inicios del cine en la región, es necesario explicar las discrepancias importantes entre los diferentes modelos que relacionaron el cine y la política.

DESARROLLO

Como dijimos, explicar la emergencia del cine político militante en Argentina y en México nos exige tener en cuenta las experiencias y desarrollos preexistentes de la cinematografía política en ambos países, así como también el horizonte intelectual y político de la época en la cual se piensa y ejecuta. Por este motivo, los hilos conductores de la tesis serán las películas que, entendidas como artefactos culturales, dan sentido a toda una época. Identificamos en ellas significaciones e implicaciones que resonaron en el devenir de la práctica cinematográfica. Lo anterior sin olvidar el establecimiento de los marcos culturales, políticos, sociales y económicos que definen el espacio de acción de los filmes. Sumado al trabajo de análisis estéticos de las obras y la presentación de discursos fílmicos e históricos, los que se completan con la aplicación de la teoría a la experiencia fílmica de cada país. Al mismo tiempo, cada capítulo incluye progresivamente las discusiones y nociones presentadas previamente. En el proceso se nos ofrecen varios datos e interpretaciones que acercan las meras informaciones y datos de la historiografía a la experiencia de vivir la historia. De este modo, se recurre a la presentación de diversas afirmaciones de académicos de diversas disciplinas, y otras propias, a las cuales se les presentan

nuevos argumentos y debates, convirtiéndose finalmente en una reflexión sobre el abordaje del cine social y político.

Las preguntas que guiarán los capítulos que analizan las experiencias nacionales son: ¿Cómo se representa la conflictividad social y quiénes son los actores del conflicto? ¿Cuáles son los temas o argumentos que desarrollan esos conflictos? ¿Cuáles son las relaciones entre los órdenes político, social, económico y cultural que soportan las imágenes? ¿Cuál es el espacio, material y simbólico, de producción, circulación y distribución de las producciones?

En un primer capítulo revisaremos los postulados de la teoría cinematográfica que, aunque provenientes de Europa, permiten ilustrar el terreno por el cual transitó la reflexión estética en torno a la naturaleza del fenómeno de la imagen cinematográfica antes de que fuera abordada en América Latina. De esta manera, configuramos un primer capítulo en el cual repasamos desde diversos textos que conforman la teoría del cine, aquellos primeros cuestionamientos sobre si el cine debe ser considerado un arte y si su imagen capta y logra transmitir la realidad. Los cuestionamientos sobre la naturaleza fílmica parten desde la teoría del arte a las que se suman diversas disciplinas científicas y sociales. Dentro de la gran bastardad de posturas, teorías y conceptos que conforman la teoría del cine, indagaremos dentro de ella en cómo a través de la imagen cinematográfica se logra construir un principio de veracidad. Por tanto, buscamos exponer las diferentes posiciones asumidas en cuanto a las relaciones entre imagen cinematográfica y realidad hasta la década del sesenta.

Las diversas estéticas cinematográficas que operaron en la región buscaron orientar una determinada práctica del cine con propuestas, algunas de ellas modernizadoras, que fueron recogidas de la tradición local o de otras latitudes y luego reactualizadas en el contexto local. Este recorrido teórico nos permitirá identificar en los capítulos posteriores, procesos, tendencias y rupturas en cómo se desarrolló la práctica del cine social y político de acuerdo a los postulados estéticos.

Cabe advertir que la ausencia de la discusión sobre el cine documental obedece a la idea de que la imagen cinematográfica es producto de una realidad controlada por los aparatos disponibles según la época. Eso no significa que las estéticas recogidas en esta tesis nieguen la existencia de modalidades de producción documental, sino que corresponden a determinados principios generales que se aplican a diferentes modalidades de producción cinematográfica, entre ellas la documental. Creemos que cuestionar el papel de la teoría del cine en el desarrollo de las cinematografías nacionales permite dar cuenta de los intercambios y resultados de la propia práctica cinematográfica a nivel mundial. La teoría del cine es precisamente la reflexión sobre la praxis de la imagen cinematográfica y sus posibilidades, dentro de un proceso de articulación, circulación y apropiación de modernizaciones que la revolución tecnológica aceleró de forma notable en el siglo XX. Por lo tanto, la ejecución en diversos períodos de programas estético-políticos a través de la imagen filmica nos llevan una discusión teórica: ¿Para qué hacer una película desde un espacio institucional o político? ¿Qué objetivos se buscan y cómo es posible lograrlos? Para responder estos cuestionamientos debemos indagar en la teoría y en la práctica cinematográficas particulares de la época; ambos aspectos dan cuenta

de las circunstancias históricas en donde se desarrollaron. La cuestión fundamental no es determinar si el cine social y político falsea, trivializa u obstaculiza la comprensión del pasado histórico, sino cómo, por qué, para qué y desde dónde lo hace.

El segundo capítulo se aboca al estudio del caso argentino. Partimos presentando algunas formas fílmicas producidas desde el Estado durante el primer peronismo, régimen que dio importancia central a la producción y control de imágenes que circulaban en los espacios de difusión. Allí, confrontamos estas producciones con las realizadas en la década de 1920 por el gobierno radical, en un período político anterior, pero que también recurrió al cine para construir su verdad. Seguiremos con un apartado sobre el cine de autor y documental social en el posperonismo. En esta sección nos interesa analizar la reestructuración del campo cinematográfico, luego del golpe de Estado contra Perón, que se caracterizaría por el posterior despliegue de varias tendencias sociales y políticas. Muchas de ellas, retoman experiencias de décadas previas que se venían desarrollando de forma continuada desde el período silente. En este período de renovación y profesionalización de la cinematografía se expresó tanto en formas de cine documental, de ficción y de experimentación. Finalmente, exponemos la condensación de todas esas experiencias políticas y estéticas, en el nacimiento hacia finales de los años sesenta en lenguajes cinematográficos que buscaron no solo construir un principio de verosimilitud, sino generar la movilización y radicalización del público hacia la liberación neocolonial.

En el tercer capítulo proponemos revisar la conformación del cine social y político en México, a través de películas y directores que marcaron los caminos

de este tipo de imagen cinematográfica. Desde las producciones pioneras de Manuel Gamio, hasta las encargadas por el Estado de Lázaro Cárdenas, quien se apoyó fuertemente en la cinematografía para robustecer un nacionalismo revolucionario de masas. Luego recuperamos las experiencias de cintas producidas durante el período revolucionario de la segunda década del siglo XX, porque estas imágenes del conflicto civil ocupan un lugar importante y fundacional dentro de la historia de cine social y político mexicano. Aquellos primeros registros conformaron un imaginario de los hechos y de los personajes de la conflagración, que luego serían retomados en producciones de períodos posteriores. También, revisamos el paso de Sergei Eisenstein por el país, cineasta que amplió los horizontes del lenguaje cinematográfico, a través de la concepción de novedosas imágenes que actualizaron el imaginario nacionalista. Posteriormente, al inicio de la década del cincuenta Luis Buñuel imprimió una película que marcó una ruptura dentro del cine producido en el marco clásico-industrial, al imprimir una impronta de realismo crítico a través de la ficción en *Los Olvidados*. Veremos, también que desde la segunda mitad de la década del cincuenta, el campo de la industria cinematográfica sufrió varios cambios debido a una profunda crisis económica y a la exigencia de la crítica por nuevas y más refinadas estéticas. En esa coyuntura diversos directores levantaron la bandera del cine de autor, incentivando producciones alejadas de los convencionalismos estéticos del modelo clásico-industrial en decadencia. Además, hacia la década del sesenta se abrieron escuelas de cine que profesionalizaron y renovaron el campo cinematográfico. Hacia el final del capítulo, analizamos y explicamos el proceso de radicalización de ciertos espacios artísticos que junto con jóvenes cineastas proclamaron consignas revolucionarias en torno del movimiento juvenil

de 1968. Estos grupos, enmarcados por ellos mismos como Cine Nuevo, incorporaron postulados teóricos del Tercer Cine y se manifestaron en una actitud contracultural y militante. Este surgimiento del cine militante se encuadra en un florecimiento político y cultural de nuestras sociedades en las décadas sesenta y setenta del siglo XX.

CAPÍTULO 1

LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD A TRAVÉS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Tenemos que obligar a la realidad, a que responda nuestros sueños, hay que seguir soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible, hasta realizarnos y descubrir que el paraíso perdido, está ahí a la vuelta de la esquina.

Julio Cortázar

Luego de la aparición del cinematógrafo a fines de 1895, se vivió un intenso período de experimentación de sus posibilidades en varios países de forma simultánea. Rápidamente se comenzó a indagar y reflexionar sobre el impacto del artefacto visual, primero en el ámbito científico y artístico, así como también en la importancia para la cultura como un entretenimiento comercial y también como una nueva forma de interpretar y significar el mundo.

La capacidad del cine de representar realidades e involucrar al espectador en la vida imaginaria creada por el film, ha sido una preocupación constante en la teoría y práctica del cine desde su invención. El cine es, una propuesta para la interpretación de la realidad y al mismo tiempo un dispositivo para la inserción de individuos dentro de ella. Para lograrlo, los cineastas desarrollaron y aplicaron diversos aparatos, según la época, para apelar a instancias afectivas, racionales,

así como también a la sensibilidad y al intelecto del espectador frente a la pantalla.⁵

El invento del cine y su popularización supuso la llegada de un nuevo lenguaje visual. Las imágenes en movimiento del cine, en tanto transmisor de ideas, ha ido evolucionando su forma de comunicar de acuerdo avances técnicos y expresivos pero forjados en las diferentes esferas de la actividad científica, social y artística en diversas partes del mundo. La capacidad del cine de captar no sólo una propiedad del mundo visible, sino algo esencial de la naturaleza que es el tiempo, el espacio y el movimiento, además del gran poder ilusorio al reproducir imágenes, generaron reacciones y profundas reflexiones. De modo que el debate sobre la impresión de la realidad en la imagen cinematográfica surgió rápidamente luego de la difusión de las primeras imágenes en movimiento.

Las primeras reflexiones teóricas se abocaron a responder sobre si lo cinematográfico podría ser considerado un arte, un espectáculo, un dispositivo de propaganda y tratando de esclarecer aquellos elementos que hacen del cine un sistema de representación de la realidad. Un primer ejemplo proviene de Riccioto Canudo quien publicó en Francia el manifiesto *The birth of the sixth art* (1911). En este escrito, el teórico del cine italiano define como característica fundamental de la imagen cinematográfica su dualidad "real" y "simbólica". Por "real", Canudo se refiere a la capacidad del cine de expresar, afectar y subjetivar el mundo captado por la cámara. El teórico italiano explica que no se trata de la

⁵ Déotte, Jean-Louis, explica que los instrumentos de la cultura para la normalización de una realidad común son la perspectiva, el cine, la cámara obscura, la fotografía, el montaje, el museo. Véase: Déotte, Jean-Louis, "Friedrich Schiller: La cultura es el medio del arte y de la política" en *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo editores, Buenos Aires, 2013, pp. 7-26.

reproducción del mundo, sino de la creación de una novedosa realidad: "una nueva ontología, en la que la humanidad busca activamente una presentación significativa de las fuerzas culturales y tecnológicas de la modernidad."⁶ Por "simbólico", se refiere a la capacidad de la imagen del cine de crear nuevas formas o visibilidades a través de la velocidad y el movimiento, como "una serie de visiones y aspectos tejidos en un haz de luz pulsante, visto como un organismo vivo."⁷ El aspecto simbólico de la velocidad es también considerada por Canudo como "la destrucción simbólica de la distancia"⁸, o como la posibilidad de combinar imágenes en el espacio y borrar los límites entre naciones, clases y culturas.

Por su parte, Rudolf Arnheim, teórico del arte alemán, quien vivió la transición del cine mudo al sonoro, sostuvo que los factores que explican la especificidad del cine se apoyan en el carácter ilusorio de la realidad. Es decir, que la imagen del cine es imperfecta con respecto a la realidad y por lo tanto el aspecto artístico o creativo del cine, surgirá del empleo que cada realizador haga de esta limitación fundante.⁹ Arnheim explica la artificialidad de la imagen cinematográfica en diversos factores. En primer lugar, distingue la artificialidad de proyectar objetos con volumen sobre una superficie bidimensional, así como también la reducción de sensación de profundidad y el problema del tamaño de esa imagen, en la medida que el punto de vista del espectador permanece inalterable. También, resalta, como elementos que definen la artificialidad de la

⁶ Canudo, Riccioto, "The Birth of the Sixth Art" en Scott MacKenzie, ed., *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 2011, p. 598

⁷ *ibíd.*, p. 600

⁸ *ídem.*

⁹ Ver: Arnheim, Rudolf, "Uso artístico de las proyecciones sobre una superficie plana", "Uso artístico de la delimitación de la imagen y de la distancia del objeto", en *El cine como arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971.

imagen cinematográfica; problemas de índole técnico que en su época eran la ausencia de colores y el problema de la iluminación. Arheim, no deja de lado el conflicto del encuadre de la imagen; la ausencia o recomposición del continuo espacio-temporal elaborado en el montaje y la abolición del mundo sensorial no óptico.¹⁰

El teórico húngaro Bela Balázs, en la primera década del siglo XX, aportó importantes ideas y conceptos a la teoría del cine, poniendo el acento en la actividad subjetiva del realizador; de hecho sus escritos dieron sustento al cine de vanguardias rusas¹¹. Para Balázs, la esencia del cine radica en el desarrollo del montaje y las posibilidades del encuadre como herramientas para construir realidades a través de miradas intencionadas. Opuesto a la idea del realismo en la imagen cinematográfica, Balázs consideró que los diferentes movimientos de cámara y el montaje permiten al cineasta revelar diferentes y nuevas formas de transmitir una ilusión de realidad: espacio e imagen en movimiento. El teórico sostiene que, a diferencia de la pintura, el cine de "Hollywood inventó un arte que no cumple con el principio de la composición contenida en sí misma y que, no sólo elimina la distancia entre el espectador y la obra de arte, sino que deliberadamente crea la ilusión en el espectador de que se encuentra en el interior de la acción reproducida en el espacio ficcional del filme".¹²

El sistema de representación cinematográfica consolidado por Hollywood después de 1914 desarrolló un estilo tendiente al control total de la realidad creada. Ello se logró a partir de una concepción de la imagen cinematográfica

¹⁰ Arheim, Rudolf, *El cine como arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971.

¹¹ Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin principalmente y el documental de Ziga Vertov y Aleksandr Medevkin.

¹² Balázs, Bela, *El Film: Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1978, p. 50.

que varios teóricos han llamado *naturalista*: una ventana a través de la cual el mundo es observado. En la pantalla se establecía, entonces, un espacio ilusorio para los espectadores ante el cual se buscaba reproducir fielmente las apariencias del mundo físico ocultando la presencia de los aparatos cinematográficos. Para lograr esto, se requirió de la aplicación de una serie de pasos planificados a la hora de producir películas cuyos objetivos están sujetos a la narración de una historia y compuesta por al menos tres elementos capaces de producir el efecto naturalista¹³.

Un primer elemento proviene de la “invisibilización” del montaje bajo la premisa de lograr un continuo espacio temporal capaz de producir el ilusionismo de unir situaciones que se suceden en espacios y tiempos discontinuos y detonar al mismo tiempo un mecanismo de identificación con esa realidad representada. Un segundo elemento, es la elaboración de un método de interpretación por parte de los actores, en el marco de filmación en estudios, con escenarios también contruidos de acuerdo con principios naturalistas. Y como tercer elemento, se distingue la elección de historias pertenecientes a géneros narrativos y de popularidad comprobada para captar el interés del público.¹⁴

Para Balázs, la naturaleza del cine debe dirigirse a la producción de imágenes y no a la mera reproducción de escenas de la realidad:

Estos medios de expresión que actúan de una forma nueva se basan en el movimiento continuo de la cámara, que no sólo muestra interrumpidamente cosas nuevas, sino éstas bajos distintos ángulos. En esto reside la novedad histórica del film. Es verdad que el film nos ha revelado nuevos mundos hasta ahora ocultos: por ejemplo, el alma del entorno de las personas, el rostro de las cosas que tocan. El film nos permitió percibir el peso dramático del

¹³ Xavier, Ismail, "La representación naturalista de Hollywood" en *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2008, pp. 55-61.

¹⁴ Altman, Rick, "¿Qué está en juego en la historia de las teorías sobre los géneros literarios?" en *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 17-32.

espacio, el espíritu parlante de paisaje, el ritmo de las masas y el lenguaje secreto de la existencia muda.¹⁵

Es Bela Balázs, quien destaca la capacidad del cine para captar la mirada del espectador hacia el interior del espacio del film, gracias al efecto psicológico de la identificación creado por los aparatos cinematográficos: "Pues tus ojos están en la cámara y se identifican con los de las personas que actúan. Estas personas ven con tus ojos. A este acto psicológico le llamamos identificación."¹⁶

A su vez, el teórico y cineasta ruso Serguei Eisenstein aportó ideas y conceptos claves en la modernización del lenguaje cinematográfico que complejizaron la relación entre imagen y realidad. Eisenstein consideró al montaje como el principal aparato que permite la subjetivación de la realidad a través de la imagen cinematográfica, elaborando el concepto de "montaje de atracciones"¹⁷ o montaje ideológico o intelectual, que implica la yuxtaposición de dos imágenes contrapuestas para generar una tercer imagen o idea en la mente del espectador. Para dominar el montaje de opuestos, el cineasta recurrió a las convenciones del manejo espacio-temporal: imágenes con movimientos de cámara ascendentes, seguidos por otros descendentes; la visualización de un individuo aislado frente a la masa o los movimientos contrapuestos de los actores.¹⁸

Para el teórico ruso, a diferencia del montaje clásico, el de atracciones debía actuar en la mente del espectador. A través, de la imagen cinematográfica se podía guiar al espectador hacia un objetivo predeterminado e ideológico: "una

¹⁵ Balázs, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 39.

¹⁶ Balázs, *op cit.*, p. 40.

¹⁷ Eisenstein, Serguei, *El Sentido del Cine*, Siglo XXI, México, 2015.

¹⁸ Ejemplos observados en *Octubre* (Sergei Eisenstein, 1926)

obra de arte es sólo este proceso de arreglar las imágenes para los sentimientos y la mente del espectador".¹⁹ Se trató de un realismo dirigido a expresar *la realidad como debería ser* al calor de la revolución rusa de 1917. A fin de cuentas, su propuesta no buscaba la creación de un realismo donde la pantalla actuara como mero espejo -en donde las masas debían reconocerse-, sino la consecución de un cine que activara la conciencia revolucionaria de los espectadores al reconocer éstos sus potencialidades transformadoras de la realidad.

Por el contrario para el ruso Dziga Vertov, enunciador de la idea de cine-ojo, la especificidad del cine consistía en registrar la *realidad tal cual es*. Las aportaciones de Vertov, contrarias al cine de narraciones dramáticas, con actores y realidades controladas que, según su postura, sólo tienen un objetivo comercial, fueron recogidas luego por algunas tendencias del cine documental, como el *Cinema-verité*²⁰ realizado en Francia luego de la Segunda Guerra Mundial.

Definimos la obra cinematográfica en dos palabras: el *montaje del Yo veo*. La obra cinematográfica es el estudio completo de la vida, perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta con el espacio y el tiempo: el campo visual es de la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida.²¹

Ambas corrientes rusas de la vanguardia socialista compartieron el interés por conferir al público una relación activa con la imagen proyectada: el objetivo consistía en *liberar* al espectador del ilusionismo alienante del cine-espectáculo

¹⁹ Eisenstein, Serguei, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 2015, p. 84.

²⁰ Este cine documental, fue posible también gracias al desarrollo de tecnología de soportes reducidos como Súper 8, 8mm y 16mm y equipamiento liviano; otorgaron la posibilidad de captar imágenes y sonidos por fuera de los estudios.

²¹ Citado en Sadoul, Georges, *El cine de Dziga Vertov*, México, Era, 1973, p. 176.

como condición necesaria para el cambio social, al calor de la Revolución de 1917. En el caso de Vertov y su cine-ojo, se buscó exaltar y remitir hacia los orígenes de la imagen cinematográfica documental estilo Lumière y desprestigiar, en cambio, los artilugios y narrativas ficcionales y dramáticas llevadas a cabo por el cine de entretenimiento de George Méliès.

Walter Benjamin analiza cómo el fenómeno de la reproductibilidad técnica, presente en los sistemas contemporáneos de representación artística, transformó el mundo inaugurando una nueva era de percepción sensorial y de mercados culturales extendidos. Para Benjamin, el cine respondía a una aspiración de las sociedades modernas: superar lo irrepetible de cada hecho recibiendo a cambio su reproducción:

Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle.²²

Para Benjamin, la esencia de la obra de arte en el mundo moderno es ser reproducida anulando su *aura* pero exacerbando su valor de exhibición. Para el autor, en el momento en que el criterio de la autenticidad deja de funcionar en la producción artística, la función social del arte queda subvertida y las obras pasan a fundamentarse en una praxis distinta: la política. El proceso de masificación de la imagen se concreta cuando la industria cultural regula las funciones de la imagen-mercancía, en relación a las nuevas necesidades de los mercados de masas internacionalizados. De ahí que las obras cinematográficas y su difusión masiva, quedarían supeditadas a cumplir funciones económicas, políticas y

²² Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 97

sociales. Esta ruptura de apreciación tanto del arte provoca un efecto contrario al de la tradición pictórica: las masas dispersas se sumerge en sí misma a la obra artística, en lugar de la inmersión del espectador dentro de la obra²³. En un fenómeno contradictoriamente complementario para el período de fuerte proteccionismo y nacionalismo de entreguerras mundiales, el cine fomentó, por un lado, los intereses nacionales y, por el otro, impulsó la internacionalización de la industria económica.

En el período de la posguerra, los debates entre realidad y cine se reactivaron. La corriente realista se alimentó principalmente de las publicaciones del crítico y teórico francés André Bazin y del teórico alemán Siegfried Kracauer, quien publicó "Teoría del Cine. La redención de la realidad física", en 1960. El teórico germano partió del supuesto de que las películas debían ser fieles a este medio de expresión en la medida en que fueran capaces de penetrar en "el mundo que tenemos ante nuestros ojos".²⁴ Para Kracauer la fotografía y, por extensión el cine, representaban la realidad tal cual se manifestaba pues allí radica la "esencia realista" del proceso cinematográfico. El realismo surgido como consecuencia de la "base fotográfica" del cine, permite a la imagen convertirse en testigo y documento de lo que se halla frente a la cámara. Los postulados de Kracauer plantean una diferencia con el sistema naturalista en su rechazo a la realidad fabricada por la industria del cine. Reivindica el rodaje en espacios abiertos, en oposición a los espacios compuestos en estudio y rescata la afinidad con lo fortuito que puede capturar la imagen cinematográfica fuera de los esquemas de la realidad controlada. Al considerar la base fotográfica del cine

²³ Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

²⁴ Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1992, p.13.

como reproductora de la realidad material que nos circunda; la tendencia realista permitirá conocer la naturaleza de las cosas sin someterlas a esquemas previos y sin una finalidad estética.²⁵ A esto habría que agregar la incorporación de la banda sonora en la década de 1920 que constituyó un paso decisivo para lograr un mayor realismo e ilusión de una realidad cinematográfica.

Para André Bazin, co-fundador de la revista de crítica y teoría cinematográfica *Cahiers du Cinema*, los artificios del cine clásico hollywoodense y el cine de montaje de atracciones de Eisenstein y las experimentaciones de Kulechov²⁶ no son más que aparatos de un cine que aún no había alcanzado el realismo. Bazin observa en estos sistemas cinematográficos un proceso de reconstrucción de la realidad a partir de fragmentos de ella, que si bien se expresan en tanto emiten un discurso consistente de lógica, no son más que abstracciones.²⁷

Bazin reclama incluso la utilización montajes no convencionales en el cine clásico, como son los planos-secuencia, porque éstos permiten captar por más tiempo las acciones y movimientos sin interrupción. Ello debido a la yuxtaposición de planos previamente seleccionados para dar una ilusión de continuidad, implica una abstracción de la realidad retratada. Para el francés, ciertos hechos requieren mantener en cuadro el desarrollo de la acción completa

²⁵ Véase, Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1992.

²⁶ Lev Kulechov, demostró durante la década de 1920, que mediante el montaje, el cine puede provocar asociaciones extra-cinematográficas que responden a la experiencia cultural del espectador. Véase, Kovacs, S, "Kuleshov's Aesthetics" en *Film Quarterly*, 29(3), 34-40, 1976.

²⁷ Véase, Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966, pp. 13-20.

mediante la profundidad de campo y sin cortes destinados a alterar su sentido de acuerdo a la perspectiva del realizador.²⁸

Durante los años de posguerra y dentro del movimiento italiano *neorrealista* la categoría de realismo cinematográfico adquirió un nivel de experimentación inigualable. Este cine, de gran diversidad temática y variados estilos autorales, planteó nuevas formas de representar la realidad a través de la imagen cinematográfica diferente a la producida por el cine industrial. y alejadas de las convenciones del sistema de géneros. El *neorrealismo* retrató en principio los desastres sociales y humanos que azotaron a Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Bajo la premisa de observar el devenir de la realidad en imagen en movimiento, se buscó, además refundar la industria cinematográfica nacional capaz de competir con el cine norteamericano.

Los cineastas y teóricos italianos abrieron el debate sobre cómo servirse de la realidad en, al menos, dos tendencias. Una de ellas fue representada por el guionista y teórico Cesare Zavattini, para quien la realidad captada por la imagen en movimiento contenía verdad, por ser su materia prima la fotografía. Además consideraba que la cotidianidad humana debía ser retratada tal cual es pues ahí se encontraba la base para contar una historia. En Zavattini debía prevalecer la idea de la imagen cinematográfica como instrumento para captar con total transparencia e inmediatez los problemas humanos y en referencia a Lumière plantearía:

Fue el momento incontaminado y prometedor del cine. La realidad, enterrada bajo los mitos, volvía a aflorar lentamente. El cine comenzaba su creación del mundo: aquí está un árbol, aquí un viejo, una cosa, un hombre que come, uno

²⁸ Véase, Xavier, Ismail, "El realismo revelador y la crítica al montaje", en *El Discurso Cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2005, pp. 89-129

que duerme un hombre que llora. Los explicaba frente a nosotros como en las tablas sinópticas, puesto que tenía, y el sólo lo tenía, los medios técnicos para poder hacerlo con exactitud científica.²⁹

Por el contrario, Guido Aristarco planteaba que era insuficiente buscar retratar la *realidad tal cual es*. Consideraba que el cine debían operar todos los recursos y los mecanismos del dispositivo para profundizar esa realidad. Para él, el cine no debía limitarse solo a retratar los conflictos sociales o humanos, sino que era necesario desentrañar sus motivos y dinámicas más profundas. En esta tarea, Aristarco no descartó que se pudiera incluir una trama dramática con el objeto de que el espectador disfrutara la película, al mismo tiempo que lograra aprehender la esencia de los problemas sociales y humanos de su entorno:

De hecho narrar y participar, en vez de observar y describir le permite (al cine) ver más allá de la superficie del fenómeno, para recoger sus mecanismos internos y sus razones ocultas. El resultado es un retrato más completo de la realidad, en el que a la presentación de los hechos se suma la comprensión de sus causas y en el que al registro de los acontecimientos se añade la percepción de la lógica que los sostiene.³⁰

Lo que nos interesa con este breve recuento alrededor del neorrealismo no es el de realizar una vasta descripción de los diferentes temas, motivos y estilos de este movimiento, sino señalar su aportación en la modernización de la cinematografía: se pasó del retrato de los fenómenos de la condición histórica y humana a un análisis profundo para explicar, por medio del cine, sus causas más profundas. Ello requirió de una articulación más compleja de las posibilidades de los aparatos del cine que dieron como resultado la posibilidad de representar la realidad como principio constructivo. Tal como lo definió la investigadora Susana Vellegia:

²⁹ Citado en Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 87

³⁰ Citado en Vellegia, Susana, *La máquina de la mirada, Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Ediciones Ciespal, Quito, 2010, p. 117.

Se abre paso un nuevo verosímil fílmico, revelador de las distintas facetas y niveles de la realidad, posibilitando el equilibrio entre la voluntad de representarla "objetivamente" y la riqueza emergente de la multiplicidad de miradas sobre ella, así como entre el principio ético-estético de autenticidad y un nuevo simbolismo poético.³¹

La otra tendencia teórica y práctica cinematográfica dentro del realismo que se inspiró en el cine neorrealista fue la denominada *nouvelle vague*. Este movimiento desarrollado en Francia, entre los años cincuenta y sesenta, hizo hincapié en la teoría del autor³² que sus miembros contribuyeron a crear desde las páginas de *Cahiers du cinéma* junto a André Bazin. Primero como críticos cinematográficos, luego pasaron a refrendar sus teorías en el ámbito de la producción y la realización fílmica. La postura de este grupo, integrado, entre otros, por Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais y Jean-Luc Godard, subrayó la importancia de una plataforma teórica e ideológica para pensar al director como responsable último del film, con toda la libertad artística y política que ello pudiera implicar. Ello implicó que sus películas sistematizaran todo un arsenal de procedimientos formales-estilísticos y tópicos de la modernidad cinematográfica que repercutieron no solo en los films nacionales de las décadas del sesenta y setenta, sino hasta la actualidad.³³ En términos formales, el movimiento francés se caracterizó por el alejamiento del montaje clásico o invisible para desarrollar nuevas relaciones entre los fotogramas que pusieran en evidencia a la cámara, así como también, la utilización de estructuras narrativas diversas y en oposición a la estructuración de los géneros y la exploración del mundo interior de los personajes.

³¹ Vellegia, Susana, *op cit*, p. 118.

³² Véase: Truffaut François, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma* 31, 1954.

³³ Wollen, Peter, "The Auteur Theory", en *Sings and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1969, pp. 74-115.

Tanto en el neorrealismo como en la *nouvelle vague* francesa se experimentaron formas de producción cinematográfica que ampliaron y establecieron nuevas relaciones entre la imagen del cine y los espectadores. Asimismo las cámaras retrataron problemáticas sociales y humanas actualizando las temáticas del cine de géneros. Paralelamente, a estos movimientos teóricos y prácticos, se elaboró un corpus teórico que renovó las ideas sobre lo cinematográfico basado en el análisis semiológico y semiótico, proveniente de la lingüística estructural, el humanismo y la filosofía fenomenológica.

Por su parte, Jean-Louis Baudry fue pionero en introducir en los setenta el concepto de dispositivo dentro del ámbito de la teoría del cine, en el cual caracteriza al espectador cinematográfico como parte central del proceso de generación de sentido de la imagen fílmica, desde una perspectiva metapsicológica. Baudry, consideraba como característica propia del cine las condiciones psíquicas de su recepción:

El efecto de sentido no depende solo del contenido de las imágenes sino también de los procedimientos materiales por medio de los cuales una continuidad ilusoria que tiene en cuenta la persistencia de las impresiones retinianas es reestablecida a partir de elementos discontinuos, entranando esos elementos, las imágenes, diferencias entre las que preceden y las que suceden.³⁴

El dispositivo cinematográfico, como conjunto de aparatos vueltos invisibles³⁵, provoca en el espectador un efecto ilusorio, a partir de una carga ideológica implicada en la selección de imágenes tomadas por la cámara. Aquí,

³⁴ Baudry, Jean-Louis, "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" [1970] en *Lenguajes: Revista de Lingüística y Semiótica*, 1.2 diciembre 1974, p. 58

³⁵ Para Baudry, el dispositivo cinematográfico, abarca el aparato de proyección, la pantalla, la sala oscura, las imágenes dotadas de sonido y movimiento, la perspectiva renacentista, el montaje.

el espectador enfrenta "al mismo tiempo una fantasmaticización [sic] de una realidad objetiva: imágenes, sonido, colores, pero de una realidad objetiva que, reduciendo sus poderes de construcción parece aumentar correlativamente las posibilidades o la potencia del sujeto."³⁶ Es decir, que el espectador al aprehender el movimiento y dar continuidad a las imágenes tiene ante sí la posibilidad de *determinar un sentido, darse un sentido*.

En las ideas de Baudry, el espectador de cine presenta una dualidad pasiva-activa, en tanto receptor de la realidad de las imágenes proyectadas y constructor de una realidad objetiva significada en su conciencia (efecto psicológico). De este modo, el dispositivo cinematográfico actúa como una máquina de ensoñación que reconduce al sujeto-espectador hacia una identificación con la pantalla, en la cual, se entra en conexión con mitos, fantasías, imaginarios y construcciones espacio-temporales. Para Baudry, el efecto producido por la pantalla no se reduce únicamente a la imagen, sino que lo amplía hacia las condiciones psíquicas de su recepción donde, justamente, el contacto y los límites con la realidad se diluyen.

A través del estado alucinatorio provocado por el dispositivo, el sujeto se enfrenta a la pantalla-espejo y entra en contacto con la fantasía desde su propia conciencia: el público frente a la pantalla se une a la realidad objetiva con la visión subjetiva; mundo exterior y psíquico del espectador.

Se reconstruye el dispositivo necesario para el desencadenamiento de la fase del espejo descubierta por Lacan. (...) para que pueda producirse esta constitución imaginaria del yo es necesario que se den condiciones complementarias: la inmadurez motriz y la maduración precoz de su organización visual. (...) por el hecho mismo de que en ella se establece una relación dual, esta fase del espejo, conjugada con la formación del yo en lo imaginario, constituye el núcleo de las identificaciones secundarias.³⁷

³⁶ Baudry, *op cit.*, p. 60-61

³⁷ *op cit.*, p. 64

Por su parte, el teórico Jean Mitry intentó una síntesis entre las teorías de Bazin y las de la corriente formalista. Publicó en 1963, *Estética y psicología del cine* en donde reactivó los debates en torno sobre la imagen fílmica en distintos niveles de significación.³⁸ Pero es Christian Metz, quien irrumpe la semiótica del cine desplazando el eje de discusión hacia la identificación de códigos comunes a ciertas categorías fílmicas e integrando las teorías psicoanalíticas de Lacan³⁹. La línea semiótica apuntó a establecer significados dentro los discursos cinematográficos mediante la detección de sistemas de signos.⁴⁰ Sin embargo, para la corriente fenomenológica los significados no corresponden de manera exclusiva al ámbito interno de la obra fílmica sino que son constructos sobre la base de la experiencia histórica y la subjetividad del espectador. Es decir, que los significados no emergen de una estructura sintáctica sino que son resultado de un constructo de una múltiple red de interrelaciones entre lo real y lo imaginario; lo físico y lo sensorial; lo racional y lo afectivo; lo consciente y lo inconsciente.⁴¹

Hacia finales de la década de los setenta, desde el ámbito sociológico Pierre Sorlin profundizó en las relaciones entre imagen fílmica y público que se producen dentro de una formación social. Para Sorlin,

el cine habría podido seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria o un instrumento de observación científica: el capitalismo lo dotó, poco después de su nacimiento, de una base industrial y financiera que le ha

³⁸ Mitry Jean, "Cine y lenguaje" y "Estructura de la imagen", en *Estética y psicología del cine. 1 Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1978, pp. 44-64;168-225.

³⁹ Metz Christian, "El significante imaginario", en *El Significante imaginario: psicoanálisis y el cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

⁴⁰ Los sistemas de códigos tienen tres características específicas que son las que posibilitan analizarlos y comprenderlos: 1) grados de especificidad; 2) niveles de generalidad; 3) reductibilidad a subcódigos. Dudley, Andrew, J., *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

⁴¹ *idem*.

permitido convertirse, en poco decenios, en un espectáculo abierto a las masas.⁴²

Sorlin parte de la estructura del lenguaje fílmico para ubicarlo dentro de una categoría sociológica y al examinar una película como producto cultural. Para el teórico francés, aunque los films se refieran a temas históricos, los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos. Por tanto que el cine de una época se determina por las preocupaciones, tendencias y aspiraciones del momento y a partir de las mismas una película o un conjunto, nos pueden ayudar a comprender una sociedad específica.

También desde la década del sesenta, las teorías estéticas y sociológicas fueron repensadas en América Latina. Principalmente se recuperaron las ideas de la Escuela de Frankfurt y Walter Benjamín. Para este último, el proceso de masificación de la imagen artística, incluido el cine, se concretaba cuando la industria cultural, en tanto institución, regulaba las funciones de la imagen/objeto artístico como mercancía. Benjamin, ubicaba la dimensión estética no como cualidad propia de la obra, sino que la atribuía a un proceso integral de producción-apropiación y a una función social que se cumplía al entrar en contacto con el público. El teórico alemán, establecía así un carácter de mediación de la producción cultural, ubicando en la posibilidad de reproductibilidad técnica un hecho novedoso y revolucionario del arte que transformó por completo la circulación de obras artísticas y, por lo tanto, la conformación del campo cultural.⁴³ Por su parte, Theodor Adorno y el sociólogo

⁴² Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 67.

⁴³ Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

alemán Max Horkheimer utilizaron el concepto de industria cultural y cultura de masas para identificar las instancias de producción y recepción de bienes en la sociedad. Para ellos, los otros medios masivos, actuaban como instrumentos de dominación sobre la cultura de masas.⁴⁴

TERCER CINE, CINEMA NOVO Y CINE IMPERFECTO

En América Latina se trazaron trabajos desde la relación cine-sociedad y el carácter de mediador cultural del dispositivo cinematográfico. A partir de allí, se ampliaron diversos enfoques para abarcar el cine desde la estética hasta las relaciones estructurales y de mercado. Jesús Martín-Barbero, introdujo el análisis del espacio cultural con el objetivo de focalizar e identificar el lugar en que se articula el sentido que los procesos económicos y políticos tienen para una sociedad. Barbero identificó que el cine a partir de los años sesenta y hasta los setenta ocupó el lugar de mediador entre la fuerza hegemónica de los Estados nacionales y la sociedad. Según su postura, la implantación de los medios y la constitución de industrias culturales, "implicaría construir su historia desde los procesos culturales en cuanto articuladores de las prácticas de comunicación -hegemónicas y subalternas- con los movimientos sociales."⁴⁵

Dentro de esta estructura de mediación, Martín-Barbero identifica dos etapas, una que va de la década de 1930 a 1950 y otra que inicia en la década de 1960. Esta primera etapa se distingue por un período de modernización y

⁴⁴ Véase: Rodowick, D.N, "On the History of Film Theory", pp. 66-72 en *Elegy for Theory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2014.

⁴⁵ Jesús, Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1987, p. 178

auge del consumo bajo diferentes expresiones de populismos y formas de Estado de bienestar que generaron favorables condiciones para la creación de mercados culturales. En este período se destacaron las industrias cinematográficas de México y Argentina como las más fuertes de la región, hasta mediados de la década de 1950.

El sentido de su estructura y de la ideología que difunden remite más allá de sí mismas al conflicto que en ese momento histórica vertebraliza y dinamiza los movimientos sociales: el conflicto entre masas y Estado y su "comprometida" resolución en el populismo nacionalista y en los nacionalismos populistas. Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que, desde el populismo, convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación.⁴⁶

La segunda etapa de constitución de lo masivo en América Latina se inicia, según el autor, a partir de los años sesenta cuando: "el populismo no puede sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias de desarrollo, vendrán a sustituir la agotada política por soluciones tecnocráticas y la incitación al consumo".⁴⁷ Un gran cambio social se inició en esa época promovido desde gobiernos militares, como fue el caso argentino, o por gobiernos de participación democrática reducida, como en el caso mexicano, que reorientaron el modelo de acumulación de capitales hacia la apertura de mercados internacionales financieros e industrias transnacionales. Se inició así un proceso de desmantelamiento del Estado de bienestar, con transferencia de ingresos por parte de sectores asalariados hacia las formaciones oligárquicas históricas que controlaban las manufacturas de origen agropecuario y minero. Además, en esta época, los conflictos sociales comenzaron a hacerse cada vez más manifiestos: un grupo formado en su mayoría por sectores populares

⁴⁶ *ibid.*, p. 181

⁴⁷ *idém.*

organizados, estudiantes e intelectuales inician demandas de apertura democrática en lo político, cultural, social y económico, identificando como enemigo a las dictaduras militares, el imperialismo norteamericano y las oligarquías nacionales. De hecho, las grandes demandas sociales de la época que no fueron respondidas desde los poderes hegemónicos políticos y económicos se fueron radicalizando en diversos ámbitos de la cultura entre ellos el arte y el cine.

La reflexión teórica sobre el cine político en América Latina nació a la par de la práctica cinematográfica vinculada a los movimientos sociales, grupos de intelectuales e ideas políticas que eclosionaron entre mediados de los sesenta y setenta, presentando características opuestas a lo producido en Europa o Estados Unidos. Néstor García Canclini, apunta que el desarrollo precario del campo artístico latinoamericano obedece a la precariedad o ausencia de mercados culturales, producto de procesos de modernización incompletos, en los que se da cuenta de la hegemonía de una oligarquía preocupada por mantener las divisiones de la sociedad y que a su vez ello limita su expansión moderna.⁴⁸ En este sentido, si los cambios estructurales son superficiales y fragmentan la sociedad, se produce una deficiencia en desarrollar un arte y una cultura propias. Ello dará lugar a una "hibridez" de la cultura latinoamericana, pero que estará dominada por sectores de clase media alta y alta que se asumen como portadores de una distinción simbólica. En esta brecha, que divide lo culto de lo popular, aparece una nueva generación de realizadores e intelectuales que

⁴⁸ Véase: García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.

motivos por el contexto de agitación política y social, emprender la tarea de hacer del cine una herramienta de combate para el cambio.

En los cincuenta y sesenta, los programas políticos, económicos y culturales, de corte desarrollista apelaron a él como horizonte de expectativas de la transformación estructurales y superestructurales que se alentaban. Hacia mediados de los sesenta, el desarrollismo comenzó a encontrar sus límites y las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado: la invasión norteamericana a Bahía Cochinos (1961) o a Santo Domingo (1965) eran hechos que mostraban la imposibilidad de un diálogo sin conflictos como el que propiciaba la alianza. Junto a esto, los golpes de Estado en Brasil (1964) y, un poco, después en la Argentina (1966), demostraban que la era de las democracias modernizadoras estaba llegando a su fin en América Latina. Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y los golpes militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista en el continente. El conocimiento de operaciones ilegales de la CIA para controlar la opinión pública y derrocar gobiernos, extendieron un halo de sospecha y denuncia que condujo de la teoría de la modernización a la teoría de la dependencia.

Estas rupturas históricas correlativas al proceso y a la teorización sobre la descolonización y el subdesarrollo dieron paso a la reflexión sobre la teoría y la práctica del cine en el espacio latinoamericano. La diversidad de propuestas se explica, en parte, por la convicción de representar el estado de las relaciones de poder tanto a nivel nacional como regional. Diversas posturas teóricas de producción filmica circularían por la región desde la década del sesenta, a las cuales, se sumarían algunos grupos cineastas latinoamericanos de izquierda.

Desde Brasil, Glauber Rocha, proclama el Cinema Novo a través de dos textos inaugurales, *Manifiesto del Cinema Novo* y *Estética del hambre*⁴⁹. En el manifiesto se abordan de forma muy escueta tres temas esenciales: la necesidad de una estética que dé cuenta de la identidad cultural de los sectores populares como de la ética social y política de sus autores; la relación entre arte cinematográfico y su institucionalización; y la relación entre cine e identidad cultural nacional. Rocha, considera que estos tres problemas deben ser solucionados para afrontar la descolonización del cine que se expresa en el tridente: cultura nacional, control de pantallas y creación de un cine plenamente liberado del neocolonialismo. El Cinema Novo, proclama la creatividad y originalidad estética basada en la cultura popular para apropiarse de la producción y difusión masiva, dominada por el cine imperialista. Su intención es que el cine político no esté limitado a los márgenes del campo cinematográfico; apropiarse del campo cinematográfico es un actor revolucionario.

La única manera de luchar es producir: quien no quiera ver esta realidad es ciego o idiota. Los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar al cine imperialista del mercado nacional. Si cada país del Tercer Mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado, un cine tricontinental revolucionario será posible.⁵⁰

Para Rocha, el cineasta del Tercer Mundo no debe tener miedo de ser "primitivo" a la hora de afrontar la creación de un lenguaje cinematográfico nacional; debe afrontar la creación de una nueva estética revolucionaria/popular. En este cometido, se deben rechazar cualquier tipo de imitación de lenguajes

⁴⁹ La producción teórica de Glauber Rocha, se encuentra dispersa en varios escritos y artículos publicados en varios países. Principalmente: *Revisión crítica del cine brasileño; Estética del hambre; No al populismo y Estética del sueño*.

⁵⁰ Rocha, Glauber, Manifiesto, recogido de Híjar, Alberto, *Hacia un tercer cine (antología)*, UNAM, México, 1972, p. 85.

cinematográficos, tanto los producidos en Hollywood, en Europa o incluso por la vanguardia rusa. Todas estas estéticas, considera Rocha, empobrecen la cultura y despolitizan al público, las dos primeras por la negación de lo popular y la rusa por fijar al receptor un rol pasivo de aceptación del discurso que se emite. Estas experiencias se alejan del deber "ser antropófago y dialéctico" en que deben situarse los cineastas latinoamericanos. Esta última postura apunta al impulso por devorar la cultura heredada de los opresores y rescatar las raíces históricas de la cultura popular. La antropofagia dialéctica -presente en el carnaval- supone la satirización de la cultura elitista, misma que es fagocitada en nuevos sentidos de reivindicación de la cultura popular. Este acto de liberación, se completa cuando el espectador pone en diálogo lo expulsado por la pantalla con su entorno más inmediato. De esta manera se produce una relación dialéctica de transformación de la realidad. Para Rocha, se trata de crear y producir asumiendo el contexto socio-cultural e histórico propio, incluso con las limitaciones y contradicciones del mismo. "Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre y que padece, por lo tanto, de las debilidades propias de su existencia particular".⁵¹

Estas ideas de Rocha establecen concomitancias con las formulaciones de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, del Grupo Cine-Liberación, desde un horizonte intelectual común esbozado por Jean-Paul Sartre y Frantz Fanon; y por otro lado, con la tesis de "cine imperfecto" del cubano Julio García Espinosa.

⁵¹ Rocha, Glauber, "No al populismo", *Cine del Tercer Mundo*, octubre, 1969, año 1, número 1, Montevideo, Uruguay.

La concepción de "cine imperfecto", se basa en tres ejes principales: relación artes-individuo-sociedad; creación cinematográfica en países subdesarrollados y el papel del cineasta revolucionario; nueva poética y nueva estética del cine popular; y la responsabilidad del director en la relación con el público. Estos postulados fueron desarrollados de manera más extensiva en el texto *Por un cine imperfecto* (1969), presentado en forma de ponencia en la Sexta Muestra Internacional del Nuevo Cine, en Pésaro, Italia en junio de 1970 y fue publicado por primera vez en la revista *Hablemos de Cine*⁵², siete meses después. Para García Espinosa, el cine debe aportar a la construcción de una nueva cultura o a una revolución cultural, definiendo la proposición generativa de todo su sistema teórico: un arte desinteresado. De allí, deriva su idea de *cine imperfecto*: al oponerse a la alta cultura, espacio dominado por una minoría burguesa y elitista, se propone que la producción artística pueda y deba ser democratizada hacia todos los sectores, sin contener un anhelo por la *calidad artística*. La poética del cine imperfecto se define como una *obra abierta*, en el sentido de que se concibe desde una problemática social específica, pero que ofrecerá diversas respuestas transformadoras que serán interpretadas por el espectador. En esta acción, el cine imperfecto se opone a realizar un análisis de los problemas y luego realizar la exposición en forma fílmica, porque ello implicaría emitir un juicio *a priori* y se limitaría la reflexión del público. El cine imperfecto, acepta para su cometido cualquier forma o género fílmica, tanto ficcional como documental, o incluso ambos, el objetivo lanzar preguntas más que respuestas concluyentes. De esta manera, se superará la imposición, tanto de los realizadores como sobre los espectadores, del gusto de una minoría por

⁵² *Hablemos de cine*, N° 55-56, Lima, diciembre de 1970.

sobre el resto y se liberaría de tener que recurrir a formas convencionales de exhibición. Se trata en definitiva de romper con la idea de sujeto espectador, para transformarlo en sujeto creador.

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas ha hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso `deselitario' [sic]. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en co-autores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.⁵³

Para García Espinosa, romper con la división entre alta cultura y cultura popular -fragmentación de la sociedad que debe ser superada-, solo podrá ser posible con la revolución: "Por eso, para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre".⁵⁴ El cine imperfecto, se trata en suma de liberar a la forma a la forma fílmica y a su proceso de producción-recepción de los convencionalismos del cine espectáculo. A su vez, demanda una actitud del cineasta alejada de una ambición consagratoria en el campo artístico, para afrontar una actitud militante capaz de transformar el orden elitista.

El concepto de Tercer Mundo se configuraría de forma particular en la idea de "Tercer Cine", acuñada a fines de los años sesenta por el Grupo Cine Liberación, fundado por los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, en *Hacia un Tercer Cine*. En la primera proyección de *La Hora de los hornos* en 1968, se anunciaba, entre otros objetivos, una nueva forma de relación entre el

⁵³ García Espinosa, Julio, "Por un cine imperfecto" en *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. III, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.

⁵⁴ *ibid.*, p. 72.

espectador cinematográfico y la imagen fílmica contraria a la idea de un público pasivo consumidor. El grupo planteó la construcción de un Tercer Cine que alude a la causa de los pueblos de los países del Tercer Mundo, en lucha por la liberación y el antiimperialismo, a través de las posibilidades que ofrece la imagen fílmica, en tanto su capacidad como constructor de realidades y de sujetos revolucionarios:

Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a nivel de masas sólo podrán alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos. [...] Tercer cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.⁵⁵

Las fuentes intelectuales que se nutre el grupo son de diversos orígenes y vertientes. Entre ellas, los escritos de Bertolt Brecht, Frantz Fanon, José Carlos Mariátegui, Antonio Gramsci, Jean Rouch, Jean-Luc-Godard, Joris Ivens y un texto de Fernando Birri; así como también, ensayistas argentinos provenientes del nacionalismo, como Manuel Ugarte, Raúl Scalabrini Ortiz, Ernesto Jauretche y Juan José Hernández Arregui.⁵⁶

Getino y Solanas, consideran a la actividad artística y a la cinematográfica en su relación con una historia cuyo rasgo principal es la dependencia neocolonial. Consideran, que las naciones han sido detenidas de su propio desarrollo cultural por las fuertes dominaciones ejercidas por las potencias imperiales desde el siglo XVI. Reclaman una actitud liberalizadora por parte de

⁵⁵ Getino Octavio y Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969) en *Hojas de Cine*, p. 33

⁵⁶ Vellegia, Susana, *La máquina de la mirada*, p. 240.

los productores artísticos, para fundar una nueva sociedad en donde sea posible la existencia de un arte y una cultura abocadas a las necesidades sociales. El motivo liberador se hallaría contenido en el rescate de la memoria histórica de las luchas de los oprimidos contra los opresores. Se debe tener una actitud revolucionaria a la hora de hacer cine, que sea capaz de radicalizar el punto de vista y romper totalmente con la cultura dominante; no caben posiciones intermedias.

Para Getino y Solanas, el cine debe ser un instrumento de la actividad militante al servicio de la liberación del hombre y la sociedad. En esta tarea el espectador es considerado un sujeto activo frente a la pantalla. Es el sujeto que observa portador de la fuerza revolucionaria a quién se le encarga la tarea transformadora. Por lo tanto, la relación cine-sujeto debe ser uno de los objetivos del cine militante, y allí es donde se debe ubicar la naturaleza de la producción fílmica. Esta concepción del sujeto revolucionario frente a la pantalla sirve de base para distinguir dos momentos históricos antagónicos: una etapa anterior a la hegemonía norteamericana, en donde se desarrollaron los cines locales, y aquellas etapas de *borramiento* de lo nacional, por la imposición de un modelo de cine hegemónico. De modo que, los autores consideran al Tercer Cine, a aquel liberado de las imposiciones estéticas e ideológicas imperialistas, de un Primer y Segundo Cine. El Primer Cine, sería el que expresa una reproducción del sistema. Este cine, considera al espectador como una masa consumista, fácilmente sujeta al control político. Puede ser el producido en Hollywood, o en cualquier latitud, siempre que copie sus modelos. El Segundo Cine, se constituye en la reivindicación del autor, un avance que trasciende el modelo clásico-industrial, que no expresa una visión unilateral de la vida y demuestra una actitud

exploratoria de los lenguajes filmicos. Sin embargo, para los autores, ambos cines se tratan de concepciones estéticas que únicamente se limitan a señalar contradicciones y antagonismos en la sociedad, pero no buscan concretar un cambio sobre ella. En cambio el Tercer Cine, es un cine de acción, aquel que libra una batalla anti-imperialista de los pueblos del Tercer Mundo:

No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx, merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo.⁵⁷

Por lo tanto, no se considera al espectador como una masa pasiva y acrítica, sino que el cine militante, entendida como categoría del Tercer Cine, propone que el público reconozca los dispositivos dirigidos a manipular las conciencias: se trata de transmitir la experiencia de la lucha política. En este sentido, se plantea una destrucción de las formas de producción, recepción y circulación de los filmes comerciales, para pasar a una nueva relación obra-espectador, en la cual, ambos construyen significados. De ahí, que se conciba cada proyección como un acto abierto a la discusión sobre cómo reaccionar frente a la aceptación de una verdad que surgen de las imágenes. El principio que rige el cine militante, es movilizar al espectador a través de la construcción de una instancia de veracidad, que debe realizarse en formas estéticas opuestas al cine hegemónico de los mercados culturales. A estas propuestas teóricas de cómo llevar la práctica cinematográfica, se sumarían -en lo que restaba de la década del sesenta y setenta-, algunos grupos cineastas latinoamericanos de izquierda que levantaron la bandera de un Tercer Cine y proclamaron sus luchas a través de

⁵⁷ *Hacia un tercer cine*, en Hajar, Alberto, *op. cit.* p. 59.

manifiestos⁵⁸, en un férreo compromiso con la revolución social. Expresiones vividas en Uruguay, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Panamá, Chile, Perú, El Salvador, Bolivia y, de forma especial, en México debido a los acontecimientos de octubre de 1968.

En México, las experiencias de cine militante fueron alimentadas por varios cineastas latinoamericanos, que escapando de la persecución política en sus países encontraron en México la posibilidad de desarrollar las ideas de un *cine para liberación*. Destacan la presencia del argentino Raymundo Gleyzer, del chileno Miguel Littin, el colombiano Carlos Álvarez, el brasilero Ruy Guerra y el cubano Julio García Espinosa. Las actividades de estos directores junto con sectores juveniles radicalizados luego de la violenta represión del 2 de octubre de 1968, dieron paso a la reflexión sobre una teoría cinematográfica tercermundista en México. Hacia 1973 se conformó en el seno del Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Taller de Cine Octubre que retomaron el texto "Hacia un tercer cine" de Getino y Solanas. La revista *Cine Club*, publicó en octubre de 1970, el texto-manifiesto del Grupo Cine Liberación, con la intención de inaugurar la discusión teórica sobre la realización del tercer cine en México y de marcar una diferencia con las generaciones anteriores que trabajaron en el cine industrial y las del grupo Nuevo Cine, que se dedicó desde la crítica a alentar las consignas del cine de autor e independiente. En los setenta, se daría paso a la reflexión teórica y la

⁵⁸ Casi la totalidad de los manifiestos han sido recogidos y pueden consultarse en los Anexos del libro *La máquina de la mirada* de Susana Vellegia. No los incluimos aquí porque su estudio excede los márgenes de esta tesis.

práctica del cine político tercermundista mexicano bajo formas de producción colectiva en documentales con inquietudes sociales.

Los integrantes del Taller Cine Octubre, crearon la revista *Octubre*, en la cual, tomando los preceptos de Getino y Solanas describen la situación del primer cine mexicano, dominado por el sistema clásico-industrial capitalista, al cual se opuso en los sesenta el segundo cine, una corriente de cine de autor e independiente. La revista lanzó siete números en donde se recogen además de los textos de Jorge Sajinés del Grupo Ukamau, así como también reflexiones teóricas de Alberto Híjar, Néstor García Canclini y Cesáreo Morales. En su propósito por inaugurar un tercer cine, el grupo publica en el primer número de la revista: "En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas, nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación."⁵⁹

Alberto Híjar, establece ciertos problemas del Tercer Cine en su cometido revolucionario:

Es decir, si el cineasta es consecuente, deja de manejar los mitos de que el cine es un arma y el acto intelectual es por sí mismo revolucionario por *creativo*. Pasa entonces a su etapa de reeducación o, más bien, de contraeducación; busca el contacto con las masas en concreto y ya no como abstracción. [...] Es claro que hay una perspectiva real de enfrentar al Tercer Cine como esa contradicción ya esquematizada. En ese caso, el cineasta revolucionario irá a las masas, fracasará en principio como Godard en 1968, pero seguirá, profundizando, reeducándose, oponiendo a su enajenación la acción revolucionaria, es decir, la integración de su cine debate a una estrategia integral [...] Si el Tercer Cine pretende tomar y hacer tomar conciencia del carácter ideológico de la comunicación, no sólo aglutinará públicos cautivos y eventuales, sino se propondrá la radicalización de la subjetividad revolucionaria en la práctica de alimentación y retroalimentación constante entre los productores-exhibidores-debatidores-militantes y las masas concretas, en una acción planeadas y constante.⁶⁰

⁵⁹ *Octubre*. México, núm. 1, agosto de 1974, p. 2

⁶⁰ Híjar, Alberto, *Hacia un tercer cine. Antología*, UNAM, México, 1972, p. 12-15.

En primer lugar, el gran problema del cine político militante era la ineficacia de este cine para conquistar las masas alienados, para poder lograr el cometido de transformarlos en sujetos revolucionarios. El cine político militante mexicano, se encontraba, limitado al espacio de los cineclubs universitarios y a algunos sindicatos. La imposibilidad de interactuar con los públicos masivos, dentro de un esquema de distribución fílmica controlado por la censura gubernamental y los intereses comerciales, hacían inútil la herramienta fílmica como arma de lucha. Trascender el espacio autónomo universitario, al que en esa época casi no llegaban los mandamientos ideológicos gubernamentales, era tarea fundamental para la efectividad del cine militante que ubicaba al espectador como sujeto activo en el proceso fílmico. Por este motivo, Taller Cine Octubre realizó varias proyecciones al aire libre en espacios públicos en varios estados. Se intentó desplegar la función didáctica y de concientización de la imagen cinematográfica, que los postulados del Tercer Cine y de las ideas de Glauber Rocha -emparentadas con Paulo Freire-, otorgaban a la imagen fílmica en su función didáctica popular.

Además, del Taller de Cine Octubre⁶¹, otro grupo de cineastas mexicanos que realizaron sus producciones arropados bajo el subsidio estatal durante el gobierno de Luis Echeverría, fue el Frente Nacional de Cinematografistas. Este grupo lanzó su Manifiesto⁶² en noviembre de 1975, en donde se plantea la necesidad de un cine comprometido con las causas sociales que aquejan a los

⁶¹ Israel Rodríguez Rodríguez estudia de forma exhaustiva el paso de este grupo por la cinematografía mexicana, véase del mismo autor: *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*, Tesis de Maestría, Programa de Maestría y Doctorado en Historia, UNAM, México, 2016.

⁶² Firmado por Paul Leduc, Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isacc, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovic, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Salomón Láiter.

países del tercer mundo. Se considera, además, la visión de que el cine es una actividad del hombre social y este no podrá modificarse en la medida que la estructura social se modifique. En el texto se habla de que en la actividad cinematográfica debe considerarse como elementos creativos los problemas del tercer mundo para reaccionar contra:

la explotación sistemática de los pueblos por parte de las dictaduras sostenidas por el imperialismo en nuestro continente. Que ante esa realidad, el cine no puede ni debe permanecer ajeno y muy por el contrario, nuestro compromiso, como cineastas y como individuos, es luchar por transformar la sociedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del tercer mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental.⁶³

Sin embargo, este grupo no reconoce una práctica militante de la cinematografía, entendida como una vertiente dentro del Tercer Cine. Este grupo no estaba vinculado con las luchas populares, no funcionaba como elemento de contrainformación de movimientos obreros, campesinos o populares y tampoco generó nuevos espacios de exhibición desarrollados para fines militantes. Además, dependía del subsidio estatal para su funcionamiento; un año después cambió el gobierno y con él se cancelaron los estímulos para el proyecto filmico del grupo.

Los turbulentos acontecimientos sociales que se fueron acumulando desde la segunda mitad del siglo XX en América Latina fueron inspiración e influencia del movimiento cinematográfico que comenzaba a gestarse. En el marco de la guerra fría, los años de la posguerra trajeron para Latinoamérica una identificación regional y el incremento de la militancia política en toda América Latina. Recordemos varios acontecimientos políticos que hicieron huella en el

⁶³ *Otrocine*, Año 1, Nº 3, julio-septiembre 1975, México. Reproducido por Vellegia Susana, *op cit.*, p. 512-513.

continente: la lucha sindical de los ferrocarriles en México durante 1958; el levantamiento en Colombia conocido como el "Bogotazo" en 1948; la revolución obrero-campesina en Bolivia de 1952; las reformas liberales en Guatemala en 1954 que provocaron la intervención militar norteamericana para defender los intereses de la United Fruit Company; el golpe de estado y derrocamiento del general Juan Domingo Perón en Argentina en 1955; y tal vez la más significativa guerra de guerrillas que comenzó en 1956 y que luego de tres años derrocó al gobierno de Fulgencio Batista en la isla caribeña de Cuba. El hito fundamental lo marcaría la Revolución Cubana que resonaba junto a los ecos de guerra de Vietnam y el comienzo de las guerras de Liberación en Argelia y África. La llegada al poder de Salvador Allende sería determinante y generó un importante grupo de cineastas que con el posterior golpe militar propagaron la resistencia en otros países. Las victorias, las derrotas y la violenta represión por parte de los gobiernos dotaron de un sentido radical a las obras y a los grupos. La violencia del Estado sería uno de los hitos fundamentales para la resistencia y para un imaginario subversivo de las condiciones existentes.

Aun cuando América Latina constituyó un referente de muchas películas políticas, sus procesos de realización y sus objetivos contestatarios remiten principalmente a procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines. Aunque existieron proyectos inconclusos como *América nuestra* del brasileño Glauber Rocha⁶⁴ o el ambicioso proyecto internacionalista no realizado *Por muchos Vietnam*, que programaban Solanas y Getino. En una carta que envió Fernando Solanas al cineasta cubano Alfredo Guevara, se habla de realizar este proyecto en conjunto que testimoniase "las nuevas fuerzas

⁶⁴ Véase, Del Valle Dávila, Ignacio, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2014.

revolucionarias que hoy coinciden desde la lucha del Tercer Mundo, a las de los movimientos revolucionarios de Europa y EE.UU.”⁶⁵. El proyecto establecía incluir una parte sobre América Latina que estaría a cargo de Solana; otra sobre el Potere Operario italiano, que sería dirigida por Lionello Massobrio; una sobre los sucesos del 68 en Francia, que se proponía a Marker y Godard; además de una sobre el *Black Power*, que aún no tenía director definido; otra parte la Guinea Portuguesa y Amílcar Cabral, basado en un documental ya filmado por Valentino Orsini y Alberto Filippi) y finalmente, para la parte sobre el Vietnam se sugería la dirección de Santiago Álvarez. Por ello, creemos que es más preciso afirmar que en sintonía con el proceso regional o global de finales de los años sesenta, las producciones se realizaron en torno a las historias y coyunturas de sus propios países, tomando los preceptos del Tercer Cine, Cine imperfecto, Cinema Novo, y otros escritos como los del boliviano Jorge Sanjinés y el chileno Miguel Littin.

Vimos que la teoría del cine emerge primero como una forma de explicar y confrontar el problema de lo variable o efímero de la imagen cinematográfica, desde la teoría del arte. De los primeros escritos, durante la época muda del cine, podemos aprender que la teoría fue una manera de cuestionar y debatir sobre la naturaleza del nuevo medio y de qué manera describir subjetivamente sus efectos y su implicancia cultural. Estas reflexiones presentaron sus actualizaciones y modernizaciones de acuerdo a la práctica cinematográfica que no se limitó al ámbito comercial. Además, respondieron a procesos de pensamiento anclados, muchas veces, en realidades nacionales y regionales.

⁶⁵ Citado en Mariano Mestman, (coord.), *Las rupturas del 68' en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Akal, Buenos Aires, 2016, p. 8. Carta de Solanas a Guevara, 10/1/69; reproducida en: Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Ediciones Autor, Madrid, 2008; 182-183.

Hemos repasado desde la teoría del cine que la imagen fílmica no pertenece en exclusividad a cuestiones técnicas y estéticas sino que se conforma a partir de la intervención de condicionamientos y soportes económicos, sociales, ideológicos, políticos e históricos. La modernización del cine y su adaptación en el ámbito político latinoamericano se gestó sobre la base de las diversas realidades históricas. La articulación entre prácticas cinematográficas y las reflexiones teóricas del cine supuso una actividad de investigación dirigida a revisar las interpretaciones de las culturas nacionales, con el fin de crear nuevos códigos de verosimilitud. Sin embargo, la modernización del cine político que esta propuesta teórica-práctica activó no se trató solamente de un momento coyuntural específico, sino que se trató de un desarrollo histórico más amplio de práctica de cine social y político que tuvo sus características nacionales propias según el país, las cuáles nos proponemos a rastrear y explicar, en los casos argentino y mexicano.

Capítulo 2

PROCESOS Y RUPTURAS EN EL CINE SOCIAL Y POLÍTICO ARGENTINO

INTRODUCCIÓN

En 1969 *La hora de los hornos* sorprendió en el Festival de Pésaro, Italia, por sus cualidades estéticas y su potencialidad política que pusieron de manifiesto una conjunción de características desplegadas a lo largo de la historia del cine documental nacional e internacional. Si bien la película de Getino y Solanas marcó una ruptura en cuanto a la utilización de la cinematografía para uso político, asumió la acumulación de numerosas experiencias de representación de lo político y lo social en cine argentino, tanto en su forma documental como en expresiones ficcionales. En este capítulo trazaremos una línea de experiencias de cine social y cine político argentino que operaron, con diferentes fines en Argentina desde el período silente. Todas estas producciones, y otras más que no caben en este estudio, nos hablan de una tradición de cine social y político precedente sobre la que se asentó el cine militante.

En este capítulo abordaremos los orígenes del cine social y político argentino tendencias que aparecen desde el período silente, momento en que se producen diversos documentales, algunos desde espacios políticos como el Partido Radical en la década de 1920 y otros que responden a inquietudes personales sobre las nuevas posibilidades de denuncia a través del aparato fílmico, tal como lo hiciera Alcides Greca en 1917, con *El Último Malón*. Posteriormente, y un proceso de industrialización cinematográfico, a partir de la introducción del sonido, observamos un cúmulo de películas referidas a alguna situación de desigualdad social tanto en espacios rurales como en la urbanidad.

Todas estas cintas articulan una denuncia de la situación de los desprotegidos y a la vez buscan dejar testimonio de las grandes contradicciones de los proyectos políticos, tal es el caso de *Kilómetro 111* (1938) o *Prisioneros de la Tierra* (1939) de Mario Soffici entre otras producciones.

Posteriormente, a partir de 1946 y durante los dos gobiernos peronistas, ubicamos una gran producción de noticieros cinematográficos y documentales que articularon desde el Estado un discurso oficial constructor de una nueva imagen del país acorde al proyecto nacional y popular que abanderó el gobierno de Juan Domingo Perón. Durante ese período, a través de documentales ficcionados y noticieros del acontecer político y social, se desplegó parte de la liturgia peronista que articuló un discurso nacionalista popular y revisionista de la historia, al situar al movimiento justicialista como portador del nacionalismo argentino identificado con las clases populares en pugna con la oligarquía terrateniente.

En 1955, el derrocamiento de Perón por una facción del ejército, apoyado por varios sectores de la sociedad civil como la Iglesia católica, tendrá una importancia central en nuestro estudio, porque a partir de ese suceso se abrió en la sociedad argentina una trinchera ideológica desde la que se luchó en los ámbitos intelectuales y artísticos de la cual el cine reaccionó de diversas formas hasta radicalizarse desde la clandestinidad hacia finales de los años sesenta. La reorganización de la industria cinematográfica luego de la Revolución Libertadora de 1955, implicó una transformación del campo cinematográfico. La sanción de una nueva ley cinematográfica en 1957, permitió reactivar la industria junto con la incorporación de nuevas tendencias cinematográficas que se adaptaron localmente, además de persistir las producciones con temáticas de

conflicto social. Al mismo tiempo, se buscó profesionalizar la labor cinematográfica con la creación de varios centros de estudio, entre ellos, la Escuela de Santa Fe dirigida por Fernando Birri que poco fueron incorporando la discusión política en sus producciones.

Hacia el final del capítulo, observamos que a partir de la segunda mitad de la década del sesenta, se fueron sumando nuevas iniciativas cinematográficas que se manifestaron como contracultura, vanguardia y radicalización política. Algunas de ellas reaccionaron contra las formas del cine clásico-industrial y otras retomaron experiencias previas acumuladas a lo largo de medio siglo para participar en la discusión política. Todo ello atravesado por los bruscos cambios de gobiernos que movilizaban el ordenamiento económico, político, social y cultural.

CINE POLÍTICO DESDE EL ESTADO

La victoria de Juan Domingo Perón en las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946 confirmó, entre otras cosas, el triunfo de una línea política nacionalista como fuerza ideológica que adoptarían los gobiernos argentinos desde 1930. Las raíces del nacionalismo argentino son complejas y se remontan a principios del siglo XIX, pero Perón supo amalgamar dos vertientes del mismo. La primera, el nacionalismo popular, afloró por vez primera durante las campañas a favor de la nacionalización del petróleo en la década de 1920, el cual, defendía extender el control del Estado sobre materias primas, como el petróleo y excluir a inversores extranjeros para frenar la transferencia de riqueza fuera del territorio. La segunda línea, nacionalista yrigoyenista, se conformó en

torno a una organización de jóvenes militantes del Partido Radical quienes reivindicaban al líder del Partido Radical, Hipólito Yrigoyen, a través de la formación de Fuerza de Orientación Radical de la Juventud Argentina. La organización que publicaba en su primer manifiesto en 1935: "Somos una colonia; queremos una Argentina libre".⁶⁶ Los principios de FORJA se asentaban se basaban en la democracia popular y el antiimperialismo.

El nacionalismo encarnado por Perón contó con el apoyo de un amplio abanico de espacios políticos y cívicos, tanto de la izquierda socialista, como del centro y de la derecha, que compartían todos ellos un sentimiento antiimperialista contra Estados Unidos, Inglaterra, la comunidad empresaria judía y sectores comunistas. Se confiaba en que la *justicia social* peronista resolviera los conflictos de intereses entre los diversos sectores de la sociedad, sobre todo el librado entre trabajadores y empresarios, al que se sumaron los apoyos del sector rural. Los objetivos de Perón eran:

mejorar el nivel de los trabajadores, pero sin tolerar el conflicto social [...] No dará carta blanca a los agentes de la destrucción y la agitación, que con frecuencia ni siquiera son argentinos, sino extranjeros. Tengo los asuntos obreros totalmente controlados, y no por la fuerza sino por la conciliación [...] No crea usted que somos anticapitalista. Nada de eso. Pero el capitalismo internacional está muy equivocado si cree que puede vencer al espíritu nacional de Argentina que este gobierno encarna.⁶⁷

La consolidación del poder de Perón, bajo una política de masas redistribucionista, luego de una etapa de consolidación institucional y auge económico, se encuentra también en la impronta personalista fuertemente estimulada por la imagen cinematográfica. La propaganda peronista se preocupó

⁶⁶ Citado en Jauretche, Arturo, "De FORJA y la década infame", en Ciria, Alberto, (ed.), *La década infame*, Buenos Aires, 1969, p. 91.

⁶⁷ *Cabildo*, 11 de noviembre de 1943.

por mostrar propuestas, avances y logros de su gobierno a través de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, bajo la dirección de Raúl Alejandro Apold. Desde este organismo se adaptaría localmente el potencial del documental estatal y los noticieros cinematográficos, como difusor de la ideología peronista, que ya habían sido mundialmente probados como mecanismos de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial. En el período de 1943 hasta 1945, se autorizaron las proyecciones de los noticieros *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano*, *Noticiero Argentino* y *Sucesos de las Américas*. Entre 1947 y 1948 se agregarían *Reflejos Argentinos*, *Noticiero Lumiton* y *Noticiero Bonaerense*, y posteriormente en 1952, *Semanario Argentino*.⁶⁸



⁶⁸ Marrone, Irene y Mercedes Moyano (comp.), *Persiguiendo imágenes. El noticiero argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Editorial del Puerto, Buenos Aires, 2006.



Los únicos privilegiados, 1948

Los noticieros cinematográficos, al igual que el documental y la ficción, no escapan a las estrategias narrativas. Estas producciones aprovechan la impresión de realidad que producen las imágenes en movimiento para centrarse en pequeñas historias que buscan causar impresión en el espectador. Los noticieros además de que permiten narrar una diversidad de temas, resulta un dispositivo de propaganda para difundir logros, propuestas reivindicar ideas políticas, incluso a las masas analfabetas.

Desde la década del treinta, en el marco de la gran crisis económica mundial que disparó la cifra de desocupados en el país en el marco del inicio de la industrialización que desplazó grandes cantidades de trabajadores rurales hacia ámbitos urbanos, el Estado utilizaba la imagen cinematográfica y la radio para llevar a cabo un importante programa de disciplinamiento social, en donde la educación cumplió un papel protagonista.⁶⁹ El gobierno militar de Félix Uribururu, producto de un golpe de Estado que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, impuso una reforma educativa que apuntaba al desarrollo del

⁶⁹ Galak, Eduardo e Iván Orbuch, "Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar", en *Cine Documental*, núm. 16, Año 2017, p. 49-75.

sentimiento religioso y la exaltación de la pasión patriótica, otorgándole al sistema educativo un papel de difusión e imposición ideológica.⁷⁰ El sistema educativo adoptó formas de imposición ideológicas cada vez más dogmáticas, autoritarias y coercitivas. Se eliminó el laicismo en la escuela primaria, se impuso vigilancia y cesantía de docentes y profesores universitarios, el control ideológico de agrupamientos estudiantiles y la creación de una serie de sanciones dirigida a alumnos para restaurar el orden formal y jerárquico en escuelas. En ese proceso los medios de comunicación, prensa, radio y cine, tuvieron un gran protagonismo para realizar esa tarea que además de educativos ofrecían entretenimiento y un elemento clave de integración cultural. Posteriormente, en diciembre de 1943, el gobierno militar publicó un decreto que hacía obligatorio la proyección de los noticieros con una duración mínima de 8 minutos, convirtiendo a los noticieros en órganos de difusión de obras públicas e ideas políticas, en un contexto de gran crecimiento industrial y urbano.

En cuanto a los documentales realizados por encargo del gobierno peronista,⁷¹ destacan aquellos realizados en la modalidad de docudramas, es decir, documentales transformados por la presencia de elementos ficcionales. En esta modalidad contempla la dramatización de acontecimientos reales, que pueden ser interpretadas por los propios sujetos que vivieron el evento o bien utilizar actores para interpretar escenas de ficción, tal como se utilizaba en el cine educativo. Estos docudramas se caracterizan por abandonar la idea de captar un trozo de la realidad que garantizaría cierta objetividad, para por el

⁷⁰ Véase: Tedesco, J. C., *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1945)*, Solar, Buenos Aires, 1993.

⁷¹ Género propuesto para identificar este tipo de documentales por Clara Kriger, en *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

contrario instaurar una verdad de la instancia enunciativa, en este caso el Estado. Se realizaron numerosos docudramas en formato de cortometraje dirigidos, por encargo del Estado, por varios y reconocidos directores del momento como Mario Soffici, Luis César Amadori, Alberto Soria por encargo del Estado. En todos ellos, la verdad objetiva queda de lado para construir un modelo de ciudadano comprometido con el proyecto justicialista de una Nueva Argentina, interpelando al público al señalar aquellas conductas que serán consideradas apropiadas por el Estado y por el Partido Justicialista. Para la investigadora Clara Kriger, quien más ha estudiado el tema, "Estos filmes son el primer antecedente de cine político en la Argentina, producto de la política comunicacional del primer peronismo, que intentó impregnar a la sociedad de imágenes, palabras, gestos y modismos sintetizando sus postulados, y los jerarquizó para otorgarles un grado mayor de verdad."⁷²



⁷² Kriger, Clara, en *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 132.



Noticiero Panamericano, 1952

En este punto vale la pena realizar una digresión para constatar la existencia de un período previo de experiencias de cine político durante el silente. Durante la década de 1920 existió un gran interés por difundir un discurso partidario, claramente asociado a la construcción de una nación moderna y democrática, luego de la aprobación de la Ley Sáenz Peña en 1916, que estableció el voto secreto y obligatorio para comicios electorales. Además de la radio, la prensa escrita y diversas instituciones estatales como la escuela y la milicia, la imagen cinematográfica se convirtió en un gran vehículo de promoción electoral para el partido radical y su líder de masas Hipólito Yrigoyen. Por este motivo, el partido radical encargó a la productora Cinematográfica Valle, la producción del film *La obra del gobierno radical* que circuló un mes antes de las elecciones de 1928 en actos públicos, mítines partidarios y comités obreros con fines proselitistas.

La película está construida sobre un montaje de imágenes de archivos intercaladas con carteles escritos con un guion narrativo estructurado según dos períodos históricos. El relato es presentado como una revisión de la historia argentina, constituido en un antes y un después de la primera presidencia de Yrigoyen entre 1916 y 1922. Durante la primera mitad, se define la iconografía

radical, con imágenes del fundador del partido Leandro N. Alem, así como pinturas y dibujos de la revolución fallida de 1890 encabezada por él mismo. En la cinta se resalta la victoria radical que llegará gracias a irrupción de Yrigoyen, quien es representado iluminado con un halo durante toda la película. En la segunda mitad del film, a partir de 1916, según el guion, se retrata a Yrigoyen superpuesto con imágenes de multitudes, instalando la idea de una comunión entre las masas y su líder. Sin embargo, según la investigadora Irene Marrone: "Yrigoyen rara vez aparecía en público y sólo quedan muy pocas fotos o filmaciones de él en los repositorios nacionales que ratifiquen esta construcción del relato."⁷³



El 12 de Octubre de 1916,
el Dr. Irigoyen asume el
mando presidencial. Ese día
el país sintió la gloriosa
emoción de un grandioso
acontecimiento histórico.



La obra del gobierno radical (1928)

⁷³ Marrone, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Editorial Biblos, AGN, Buenos Aires, 2003, p. 78.

El documental institucional de propaganda política del Partido Radical, expresa un antecedente, previo al del periodo peronista, en el uso del cine como artefacto político. *La obra del gobierno radical*, instaló en la cinematografía argentina de la década del veinte el uso político de la imagen fílmica y anunció diversas estrategias retóricas que luego serían retomadas por la práctica del cine político militante cinco décadas más tarde. En este sentido cabe destacar la similitud de la organización narrativa entre esta cinta y la película *La Hora de los Hornos*: para esta última se utilizaron las mismas estrategias tanto al momento de presentar el relato histórico en un antes y un después, como para legitimar sus denuncias sociales contra el avance capitalista en la región.

La presencia de estas producciones, tanto las del periodo silente como las de la etapa peronista, demuestran la preocupación por una facción política de influir en el comportamiento del espectador. Tanto en documentales estatales como en noticieros se presentan elementos del naturalismo cinematográfico, tendientes a mostrar la verdad de lo ocurrido, desde un discurso hegemónico. Las imágenes y la voz en off (en caso sonoro), se organizan como estrategia de persuasión, que buscan la difusión y al mismo tiempo influir en el comportamiento político del espectador, artilugios que también encontraremos en el cine político militante de la década del sesenta y setenta.

CINE DE AUTOR Y DOCUMENTAL SOCIAL EN EL POSPERONISMO

El jueves 16 de junio de 1955, justo a las 12:40 horas, 34 aviones de una facción la Marina argentina, en nombre de la "Revolución Libertadora", dejó caer más de nueve toneladas de explosivos sobre la Plaza de Mayo en un intento por asesinar

a Juan Domingo Perón y realizar un golpe de Estado. El presidente Perón salió ileso del ataque, pero fue obligado al exilio y el gobierno quedó en manos de una alianza cívico-militar autodenominada “Revolución Libertadora”. La Plaza de Mayo quedó destruida mientras que las víctimas mortales por los ataques alcanzaron la cifra de 364 junto a más de 800 heridos. A partir de allí, la sociedad argentina sufrió una gran transformación. Todo iba a depender de la organización institucional de la economía y la política, lo que llevaría a dividir el tablero en dos jugadores principales con diversas orientaciones y afiliaciones: peronistas y antiperonistas. Dicha división repercutiría en todos los órdenes de la vida social y cultural.

El ámbito cinematográfico no fue ajeno a este proceso de transformación social y político. El gobierno peronista había promulgado en 1947 la Ley 12.999 de protección al cine argentino, a través de la cual, se obligaba a proyectar una película nacional por mes en las salas de la capital nacional y dos de cada cinco en las restantes del país además de que, un sistema de subsidios del Estado, iba a permitir que la industria sobreviviera durante el peronismo a pesar de la crisis económica que experimentaba.⁷⁴ Sin embargo, la dictadura militar que tomó el poder en septiembre de 1955 suspendió el sistema de créditos y subsidios a la industria fílmica por lo que en pocos meses la producción entró en su crisis más aguda.

Para paliar la crisis hizo falta el consenso entre distintos sectores de la industria cinematográfica, incluidos directores, productores, actores, distribuidores, exhibidores; se buscó así, en primer lugar, llegar a un acuerdo

⁷⁴ Abel Posadas, “La Caída de los Estudios ¿Solo el fin de una industria? pp. 217-241, en Wolf Sergio, *Cine Argentino: la otra historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994, p. 232.

común y después a revisar la sanción de una nueva ley de protección al cine argentino en enero de 1957. El decreto-ley 62/57 creó, entre otras medidas, un fondo de fomento financiado por un porcentaje de la totalidad de entradas de cine vendidas y se creó el Instituto Nacional de Cinematografía para administrarlo. El organismo, que funcionó desde abril de 1957, transformó el campo cinematográfico aplicando un sistema de concursos, créditos, subsidios por recuperación industrial y premios a la producción anual. El nuevo sistema de apoyo permitió la rápida recuperación de la producción y se mantuvo la obligatoriedad de exhibición de estrenos nacionales. El decreto-ley también establecía que el Instituto Nacional de Cinematografía debía organizar un centro experimental cinematográfico destinado a la formación de nuevos artistas y técnicos, lo cual no se concretó hasta 1966, y una cinemateca nacional que debía ocuparse de la preservación y difusión del cine argentino, sin embargo, este espacio nunca se construyó. Otro de los puntos importantes de esta ley fue la abolición de la censura oficial, situación que propició un afloramiento de la libertad estilística e ideológica en la cinematografía.

Para el realizador Leopoldo Torre Nilsson, bajo el régimen peronista:

El cine nuestro sufrió dos dictaduras. Una general, la que solapadamente se fue metiendo en la conciencia de un pueblo, ablandándola hacia una inercia que afortunadamente no fue definitiva, corrompiéndolo sutilmente con la mostración de un estado económicamente descompuesto por los chantajes, las delaciones, las bolsas negras⁷⁵, y otra particular [Raúl Alejandro Apold], ese siniestro subsecretario de informaciones, con su camarilla de privilegiados y su vasta red de delatores.⁷⁶

⁷⁵ Durante el gobierno de Perón, el material virgen era administrado por el Estado. Esto generó un mercado negro paralelo, y a ellos se refiere la frase "bolsas negras".

⁷⁶ Fragmento de discurso pronunciado por Torre Nilsson en octubre de 1955 en el Teatro de los Independientes, en *Torre Nilsson, Leopoldo*, Ediciones Fraterna, Buenos Aires, 1985, p. 45.

Sin embargo, la censura regresó en 1963 con la sanción del nuevo decreto-ley 8.206, que estableció, entre otras cosas, un Consejo Honorario de Calificación facultado para establecer objeciones y cortes a las producciones.⁷⁷ Se dio inicio a una campaña represiva y moralizante en el área cultural, especialmente en espectáculos públicos, publicaciones de diarios, revistas y en el ámbito cinematográfico. Esta postura del Estado se intensificó con el golpe militar de 1966 que puso a cargo del poder ejecutivo al general Juan Carlos Onganía. Aquel gobierno iniciaría actividades militares en defensa interior contra cualquier actividad política considerada subversiva. El gobierno de militar llegaría a su fin en 1969 tras las revueltas populares conocidas como *El Cordobazo*, en el marco de una fuerte crisis económica y social.

La crisis económica que aquejó al sector cinematográfico desde 1955 puede explicarse por un conjunto complejo de variables: impacto de la industria televisiva; surgimiento de jóvenes realizadores provenientes del cortometraje o de la crítica e influenciados por nuevas corrientes mundiales de cine; proyectos de cine independiente, de autor o experimental distantes de la lógica clásica que hasta ese entonces había dominado en la industria, y la pérdida del mercado de cine en español a manos de las producciones mexicanas. Aunado a estas variables, debe señalarse que fueron creadas; la Unión del Cine Argentina, la Asociación de Realizadores de Corto Metraje Argentina, la Asociación de Cine experimental y la Federación Argentina de Cine Clubes.⁷⁸

⁷⁷ Peña, Fernando, *Cien años de cine argentino*, Biblos-Fundación OSDE, Buenos Aires, 2012, pp. 135-136.

⁷⁸ Mahieu, José Agustín, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961, p. 46.

El derrocamiento de Perón desencadenó una aparente libertad que los jóvenes críticos y espectadores de cineclubes como “Gente de Cine” y “Núcleo” interpretaron como condición previa para tomar las cámaras, al mismo tiempo que se vivía la caída de los modelos clásicos de estudios cinematográficos de décadas pasadas.⁷⁹ Sin embargo, es necesario subrayar que la cultura cinematográfica en Argentina comenzó a constituirse a partir de los primeros escritos de Manuel Peña Rodríguez, crítico de cine del periódico *La Nación*, ya luego vendría la actividad generada por los cineclubes y por la crítica especializada que publicaban sus trabajos en periódicos de circulación nacional. El propio Peña Rodríguez fundaría en 1941 el primer Museo Cinematográfico Argentino con actividades de Cine Estudio. En aquel mismo año, abrió sus puertas otro espacio de difusión llamado Cine Arte, bajo la dirección de León Klimovsky que posteriormente se separaría en dos grupos: la Cinemateca Argentina y el Club Gente de Cine.⁸⁰ Conviene recordar que desde antes de la consolidación de la educación universitaria cinematográfica en el país, los cineclubes funcionaron también como centros de capacitación en teoría del cine y talleres de práctica. Asimismo, existieron diversos espacios de experimentación y capacitación como el Taller de Cine de Jorge Macario, Rinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik -fundado este último en 1951-; el Seminario de Cine de Buenos Aires creado en 1953 -dirigido de sus inicios por Mabel Itzcovich y Simón Feldman-. Además, de estas propuestas

⁷⁹ Gustavo J. Castagna, “La generación del 60. Paradojas de un mito” pp. 243-263 en Wolf Sergio, *Cine Argentino: la otra historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994, p. 236-237.

⁸⁰ López, Ana, “Argentina, 1955-1976: the film industry and its margins” en King John, Nissa Torrents, *The garden of forking paths. Argentine Cinema*, British Film Institute, London, 1988, p. 52.

educativas, surgió la Asociación de Cine Experimental, organizada por Mauricio Berú, Ricardo Becher y Pedro Stocki que funcionó hasta 1969.⁸¹

Los cineclubes en la década del cincuenta se ubicaron no solo en Buenos Aires, sino también en Mendoza, Córdoba, Santa Fe, Rosario, Mar del Plata, La Plata y Bahía Blanca, entre otras ciudades. Según Leonardo Favio, "para ser cineasta tenés que ver mucho cine y hablar mucho con cineastas, en una época yo iba al cine todos los días. Era la época de los cineclubes. En ese momento ver cine era una obligación, ¿cómo te ibas a perder una película de Bergman, de Truffaut o de Godard?".⁸²

Los clubs de cine argentinos cumplieron un rol importante para los jóvenes realizadores de la década de 1960, ya que les permitió tomar un actitud autodidacta y cinéfila, además de que fomentó en ellos el involucramiento al momento de formular un tipo de cine nuevo y diferente de aquél de estudios que había prosperado durante los años cuarenta y la primer mitad de los cincuenta. Durante ese período se absorbió un gran bagaje de influencias externas y actualizaciones que, en mayor o menor medida, se fueron incorporando en las producciones de las décadas posteriores. En los cines clubes circularon documentales de Joris Ivens y Chris Marker, ya que ambos cineastas fueron vistos como modelos de un cine comprometido con la transformación de la sociedad y por el que trabajaban con una perspectiva que privilegiaba los posicionamientos políticos-ideológicos y el compromiso con las luchas por la liberación en diferentes países del mundo.

⁸¹ Véase: Félix-Didiera, Paula, "Introducción", en Peña, Fernando (ed.), *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003, p. 12.

⁸² *ibíd.*, p. 13.

A partir las décadas de 1950 y 1960, si bien el modelo clásico-industrial basado en géneros cinematográficos y narrativas redituables entró en crisis, se mantuvo y compartió espacio con nuevas formas de producción individual o colectiva que fueron sostenidas por apoyos económico del Estado.⁸³ Hay que señalar que estas últimas comenzaron a representar diversas problemáticas sociales, tendencia que ya operaba desde hacía varias décadas, pero se cargaron de un fuerte ímpetu político. Así, pues, durante este período la producción cinematográfica latinoamericana atravesó un proceso de modernización y renovación estética que se expresó en nuevas formas de hacer y concebir el hecho cinematográfico, en el cual, la discusión política estuvo presente al calor de los cambios de gobierno y el contexto internacional.

Entre 1956-1959, se radicalizó un punto de vista cultural situado en la oposición al cine que, antes (de 1955), había adaptado la gran literatura universal y se había distanciado sin remedio de las crisis y conflictos sociales y familiares de los espectadores de cada momento. El período 1956-1959 contiene en sí mismo el anticipo de las todavía futuras características del llamado cine de la digresión (a partir de 1968-1969): básicamente la fuente donde se afirma el tradicional modelo genérico ya impregnado de una novedad por allí irreconocible –la actitud llamada cine de autor-, pero dispuesta a instalarse en un camino de transformaciones.⁸⁴

En este proceso de renovación y búsquedas estéticas que se expresó en adaptaciones de la teoría de autor, representó rupturas y continuidades con los procesos previos, es decir con el cine realizado bajo esquemas de géneros. En esos años, dentro de la industria cinematográfica argentina destacaron Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala: ambos supieron renovar las temáticas y formatos del cine. También los dos, que fungieron como directores y

⁸³ Apuntamos a la Generación del 60` conformada por una serie de directores que eran independientes de la producción clásico-industrial, pero no lo eran del Estado.

⁸⁴ España, Claudio (Dir.), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias (1957-1983)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005, p. 29.

productores, generaron una reacción frente a las corrientes comerciales y un viraje hacia el examen sistemático de la realidad argentina más profunda. Esto fue posible gracias al impulso que, desde sus productoras Sono Film y Aries, supieron imprimir en las nuevas generaciones de cineastas con un afán de renovación estética y expresiva. Sin embargo, no se plantearon nuevas formas de exhibición ni tampoco un programa político, sino que buscaron nuevas temáticas y estéticas en un afán por recuperar audiencia. Estos directores innovaron en la aplicación de nuevas formas narrativas diferentes a las convenciones del sistema de géneros que hegemonizaba el lenguaje cinematográfico dentro de la industria.⁸⁵

En una entrevista realizada en 2007, Solanas reconoce la influencia de la estética de Leopoldo Torre Nilsson, a quien considera como el autor más importante de la Generación del Sesenta: "Es la época en que el rey es Leopoldo Torre Nilsson, tocado por el cine europeo pero de grandísimo nivel, que sienta las bases del cine autor independiente argentino".⁸⁶ Sin embargo, en 1969, poco antes de empezar a trabajar sobre *Los hijos de Fierro* (1972), desde Cine Liberación cuestionaba la adaptación de Torre Nilsson del *Martín Fierro*, por considerarlo un cine que buscaba el éxito comercial, sin las intenciones del cine político militante⁸⁷:

Martín Fierro no es para Nilsson ni para sus fervorosos aduladores *el conflicto todavía vigente del pueblo argentino contra la oligarquía*, sino la imagen anquilosada de una rebeldía que, si ayer tuvo sus razones de ser, encuentra hoy su única opción en lo que se ha dado en llamar en numerosos frentes

⁸⁵ Véase: Martínez, Tomás Eloy, *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

⁸⁶ Entrevista realizada por Martín Fernando Peña para el documental "Cómo se hizo La Hora de los Hornos" (2007).

⁸⁷ Sobre el debate Solanas – Torre Nilsson, véase Romano, E. "Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino", en *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Catálogos, Buenos Aires, 1991.

“reencuentro nacional”. La *no-actualización* de ese conflicto por parte de Nilsson, la castración del pensamiento de Hernández, que si hoy viviera sería un perseguido más entre tantos perseguidos, es lo que ha permitido que el Sistema reconociera ese film como cosa propia, como instrumento adecuado a su política global.⁸⁸

En el caso de las continuidades, encontramos que existe una línea de producción cinematográfica de ficción con objetivos comerciales de temas sociales.⁸⁹ Esta tendencia de cine social ficcional inicia con el film *Nobleza Gaucha* (1915) dirigida por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, que planteó por primera vez en el cine argentino un análisis cultural sobre la composición de la población de principios de siglo a través de un conflicto de lucha de clases entre terratenientes y campesinos. En la cinta se identifica como enemigo a la clase aristocrática argentina y desarrolla las grandes diferencias que existían en ese entonces entre el campo y la ciudad. La película, filmada en exteriores narra la historia, de una bella puestera que es raptada por un estanciero y la encierra en un palacete de Buenos Aires. El héroe que la rescata es un gaucho que tras una pelea con el patrón logra regresarla a su estancia y en la escena final el terrateniente muere al caer de un barranco tras ser perseguido por el gaucho a caballo. La película incorpora poemas de *Martín Fierro*, de José Hernández, que sirven para reivindicar la nobleza del gaucho como portador del nacionalismo criollo frente a los antivalores urbanos representados por los placeres del mundo del tango. Además, se manifiesta una lucha de clases, al hacer evidente la explotación a la que son sometidos los trabajadores rurales por parte de la clase terrateniente, así como también retrata

⁸⁸ Grupo Cine Liberación, "Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino", *Cine del Tercer Mundo* 1, 1969, pp. 82-83.

⁸⁹ El trabajo más importante que analiza esta línea es el de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras como autores y editores en *Una historia del cine político y social en Argentina*, 2 Volúmenes, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009-2011.

a las autoridades corruptas que responden a los intereses de los dueños de las tierras. *Nobleza Gaucha*, fue el primer gran éxito comercial del cine mudo argentino que incluso fue estrenada en España y varios países latinoamericanos.⁹⁰

Durante la primera mitad de los años treinta, también destacaron como tendencia de cine social las producciones del director José Ferreyra, quien realizó varias cintas en donde se retrata el clima popular de los más humildes en espacios como los conventillos porteños. Ejemplos de ello los encontramos en *Mañana es domingo* (1934) y *Puente Alsina* (1935), ambas filmadas en los barrios porteños más humildes de la época. La obra de Ferreyra es portadora de imágenes de los sectores pobres, a quienes sitúa como protagonistas de la historia, elaborando a su vez una reflexión sobre las desigualdades sociales en el mundo urbano. Ferreyra es reconocido por ser un director "intuitivo, que no se ceñía a ningún plan preconcebido y que filmaba según su inspiración momentánea"⁹¹, aspectos valorados por Octavio Getino, en tanto confrontan la lógica de la ideología dominante.⁹²

⁹⁰ Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p. 10

⁹¹ *ibid.*, p. 14-15

⁹² Getino, Octavio, "Argentina" en Hennebelle, Guy y Alfonso Gumucio-Dragón, *Les Cinémas de l'Amérique latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, p. 27. Citado en Nahmad, Rodríguez, Ana, "Imágenes en emergencia: Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)", Tesis doctoral, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

ste se ata las espuelas,
e sale el otro cantando,
no busca un pellón blando,
ste un lazo, otro un rebenqu
los potros relinchando,
os llaman desde el palenque.
(Martín Fierro)



Nobleza Gaucha (1915, Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche)

Hacia finales de la década del treinta, son significativas las producciones de Mario Soffici que claramente están inspiradas en problemas del país. Como es el caso de *Kilómetro 111* (1938) que se trata de una comedia bajo un trasfondo real, el de los agricultores expoliados por los intermediarios acopiadores que aliaban sus intereses con las compañías ferrocarrileras. Un años después, Soffici produce *Prisioneros de la tierra*, inspirada en los cuentos de Horacio Quiroga, la cual ofrece una apertura importante en el cine ficcional al retratar la crudeza de la explotación humana en los yerbatales misioneros ubicando al entorno natural, la selva misionera, como personaje y parte de la trama.



Kilómetro 111 (Mario Soffici, 1938)

Ambas películas de Soffici ofrecieron un gran aporte artístico, técnico y abrió senderos no hollados en la cinematografía argentina con historias en donde la aristocracia aparecía como el enemigo común que serían retomadas luego por varios directores décadas más tarde. También el director Leopoldo Torre Ríos, padre de Leopoldo Torre Nilsson, es un ejemplo de la representación de ambientes populares, al filmar en locaciones naturales películas de ficción. Es en *Pelota de Trapo* (1948) que se clarifica con mejor precisión una nueva forma de retratar la intimidad, los problemas de aislamiento, deseos de la gente pobre de la ciudad, portando un gran realismo inclinándose a lo social.



Pelota de Trapo (Leopoldo Torre Ríos, 1948)



Prisioneros de la tierra (Mario Soffici, 1939)

La política de “desperonización”, inaugurada por la Revolución Libertadora de 1955, desplegó a su vez una nueva época para la cultura y el pensamiento argentino. Esta intervención, por un lado, proscribió completamente al peronismo como actor político y, por otro, restauró la autonomía universitaria al tiempo que habilitó un espacio para repensar el sentido y la misión de las ciencias sociales en universidades argentinas.⁹³ Se abrieron espacios de posibilidades para el desarrollo de nuevas experiencias estéticas desde las instituciones, así como también dio inicio a una fase de profesionalización de la actividad documental, desde la creación Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, cuyo objetivo principal fue el registro de la realidad social Argentina. La escuela de cine documental de Santa Fe inició sus clases en 1957. Dirigida por Fernando Birri (1925-) junto con Adelqui Camusso (1952-), la escuela tuvo como objetivos principales la formación de cineastas dentro de un proyecto más amplio de renovación cinematográfica estético-político. Este espacio académico dedicado emergió dentro de un contexto agitado por las ideas políticas que involucró a diversos actores del medio cultural, artístico y político.

La gestación del proyecto de Santa Fe, se inscribe como parte de un movimiento mayor que en los años cincuenta "los cineastas argentinos y latinoamericanos dejan de mantener una serie de vínculos pautados por la producción industrial, y se adjudican otro rol en relación con sus producciones y la sociedad".⁹⁴ Al tomar como referencia al documental de tradición europea, el

⁹³ Neil Claudia y Sergio Peralta, “Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976” en Raúl Beceyro, *et al*, *Fotogramas Santafesinos*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2007, 11-81, pp. 14-15 y Sigal, Silvia, *Intelectual y poder en la Argentina. La década del sesenta*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

⁹⁴ Claudia Neil y Sergio Peralta, *op cit.*, p. 24

grupo de Santa Fe asumió una actitud en la que supo definir su responsabilidad social frente a la creación de imágenes y su público. Desde el Instituto de Cinematografía, liderado en un primer momento por Fernando Birri -como su director y organizador-, se propuso la utilización del documental social y político en relación a su propio compromiso con las transformaciones sociales tras el derrocamiento de Perón.

La propuesta pedagógica y renovadora del cine generada por Fernando Birri y de Adelqui Camusso -quienes estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Cinecittá en Roma-, se basaba en la producción de “fotodocumentales” que consistían en una exposición secuencial de fotografías con epígrafes sobre diversos temas, producto de la problematización e investigación previa de conflictos sociales locales. Este método de trabajo intentaba captar, de modo crítico, aquellos cambios o problemáticas de la realidad local de su tiempo. Tal como lo expresa Fernando Birri:

No se trataba de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado al arte cinematográfico la actitud neorrealista.⁹⁵

El período inicial del Instituto se caracterizó por implementar un modelo formativo y un modo de enseñar cine en correlación con una práctica concebida como social y política. Así lo expresa la resolución institucional de la Universidad del Litoral ante la creación del Instituto de Cinematografía:

Entendiendo que la realización de documentales sin finalidad comercial puede ser un valioso medio de elevar el cine nacional y que las universidades son los centros culturales indicados para organizar las dependencias en que puede realizarse tal aspiración; que la Universidad no puede desechar ninguna iniciativa tendiente

⁹⁵ *ibid.*, p. 20

a la elevación cultural de la población comprendida en su ámbito de actuación y que en este caso particular se trata de crear un organismo que proporcionará elementos educativos y de difusión cultural, que harán muchas más efectiva la labor de los claustros universitarios, al extenderla a través de la filmación a aquellas masas de población que no puedan llegar hasta la Universidad.⁹⁶

A través de la metodología del "fotodocumental" se buscaba convivir con lo que se estaba documentando para adquirir una conciencia y experiencia totalizadora de lo que se registraba. El hombre y sus problemáticas como eje central de la historia, configuraban un borrador de un posible relato cinematográfico. Esta metodología visual vinculó rápidamente al cine con la disciplina sociológica que comenzó a utilizar al documental como una herramienta más de acercamiento y de conocimiento de la realidad social. La dirección del Instituto estaba convencida de que era necesario hacer un cine nacional, popular y crítico: "había que hacer una escuela que abarcara desde el aprendizaje del cine hasta el aprendizaje de la sociología y de la historia, de la política y de la geografía argentina".⁹⁷ La didáctica cinematográfica debía de revelar las problemáticas del país, como lo explicaba Birri:

la necesidad de responder a las preguntas que este me planteaba me llevó a intentar una experiencia de cine a partir del documental y no de la ficción. Ahí se trajo en causa a Grierson, del documentalismo inglés, y a Zavattini, del neorrealismo italiano, grandes maestros del género.⁹⁸

Hay que recordar que el neorrealismo italiano fue un movimiento de cine que se caracterizó por filmar con actores no profesionales, decorados naturales y escenarios con la mínima modificación posible con el objetivo de poder captar la realidad coral de la historia. Por su parte, la Escuela documentalista inglesa

⁹⁶ *ibid.*, p. 19.

⁹⁷ *Revista Cine Libre* N°2, 1982, Editorial Legasa S.R.L., Buenos Aires, pp. 54-64 citado en Ceccato, Gustavo y Marcelo Maina, "El Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 1957-1975", Cuadernos del INCERC, Instituto Nacional de Cinematografía-Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, Cuaderno N°1-1990, Buenos Aires, p. 5.

⁹⁸ *ibid.*

se basaba en la idea de que el filme documental debía ser una “elaboración creativa de la realidad, porque de la capacidad que tiene el cinematógrafo de mirar alrededor suyo, de observar y seleccionar los acontecimientos de la vida ‘verdadera’, se puede obtener una nueva y vital forma de arte”.⁹⁹ De este modo, el interés del “fotodocumental” -utilizado como una herramienta de conocimiento social-, fue impulsado por un interés estético con implicancias éticas y políticas. En este sentido la propuesta del cine de la escuela de Santa Fe, puede ser entendida como un instrumento de experimentación, expresión y también de crítica social.

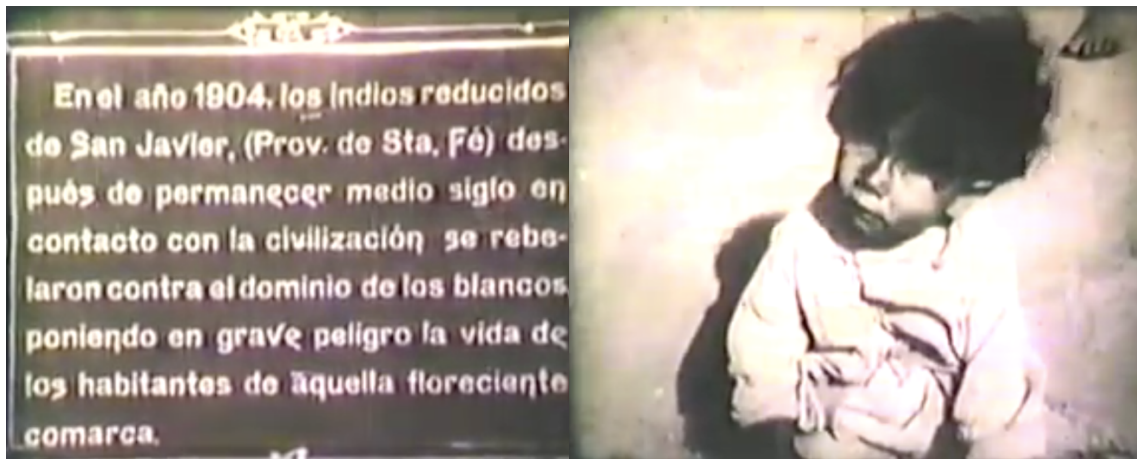
Cabe destacar que en Argentina el interés por el cine documental social se remonta al período silente con la película *El último malón*¹⁰⁰ (1917, Alcides Greca), el cual, desde las primeras escenas parecen contener las futuras imágenes de *Tire Dié* (1956-1958), el primer trabajo de la escuela de Santa Fe.¹⁰¹ *El último malón*, fue rescatada del olvido en 1956 por el propio Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, transformándose como una pieza fundacional y un referente en la construcción posterior del cine documental y de denuncia social durante los años sesenta, además de su gran valor como documento histórico y estético del período.¹⁰²

⁹⁹ Ceccato, Gustavo y Marcelo Maina, “El Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 1957-1975”, Cuadernos del INCERC, Instituto Nacional de Cinematografía-Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, Cuaderno N°1-1990, Buenos Aires, p. 5.

¹⁰⁰ Dirección y guion de Alcides Greca, producción a cargo de Greca Films, duración 97 minutos.

¹⁰¹ Emilio, Bernini, “Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre “el nuevo cine argentino” (1956-1966), *Kilómetro 111*, N°1, Buenos Aires, noviembre de 2000, p. 72.

¹⁰² *idem*.



El último malón (Alcides Greca, 1917)



Tire Dié (Fernando Birri, 1958)

El caso de *El último malón* demuestra un temprano interés por la utilización de la imagen cinematográfica para construir un discurso político y una postura frente a la realidad social argentina. La película de Alcides Greca retrata la miseria de los indios mocovíes en sus tareas cotidianas, así como también se preocupa por mostrar a los niños de esas comunidades totalmente desprotegidos en sus precarias viviendas. La cinta es un intento de reconstrucción histórica utilizando titulares de periódicos e intertítulos didácticos que funcionan como documentos sociales y antropológicos, recurso que también sería utilizado décadas más tarde por el cine político militante. El realizador de la cinta, Alcides Greca, fue diputado provincial por Santa Fe, periodista, abogado

y escritor, y se preocupó por reconstruir históricamente el alzamiento de la comunidad mocoví de su pueblo natal, San Javier, en el año 1904. Se trataba del levantamiento popular originado por las tensiones propias del proceso de modernización nacional puesto en marcha por el Estado argentino hacia finales del siglo XIX, lo que incluyó el despojo de tierras y el exterminio de las comunidades indígenas originarias para controlar extensas regiones del litoral, norte y sur argentino, como la Patagonia, con una extensión de poco menos de 1 millón de kilómetros cuadrados.

La película de Greca, estructurada en dos bloques a su vez divididos en seis capítulos y epílogo, describe la situación de miseria a la que fueron reducidos los mocovíes en el norte santafesino. En la primera parte realiza una descripción del mundo aborígen mocoví y durante la segunda sección se reconstruye, utilizando como actores a algunos de sus protagonistas, el ataque al pueblo lanzado por los propios mocovíes en 1904. Para realizar las escenas de la rebelión se contó con la participación de actores no profesionales y se convocó a aborígenes que habían participado en el alzamiento poco más de una década atrás.¹⁰³ En definitiva se trata de una pieza que se constituye como un ejemplo de cine social de denuncia en el período silente, sobre todo si tenemos en cuenta la presencia física del realizador evidenciando la enunciación, para ofrecer un testimonio político de la injusticia llevada a cabo por el Estado argentino, durante el gobierno de Julio Argentino Roca.

Estos casos, nos permiten confirmar, por un lado, que las preocupación por dejar registro y testimonio de las desigualdades y opresiones de que son

¹⁰³ Ricardo, Guiamet, *Cine silente vs. Cine mudo: el primitivo cine gauchesco santafesino*, Ciudad Gótica, Rosario, 2012.

víctimas los sectores marginados de la sociedad, fue una inquietud de los cineastas desde el período silente; y por otro lado, constatamos la afirmación de Paulo Antonio Paranaguá, quien asegura que el neorrealismo no fue una influencia externa sino "una tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios".¹⁰⁴ Esta tendencia, como dijimos, fue retomada por Fernando Birri, quien cinco años después de iniciadas las actividades en la escuela de cine Santa Fe, publicó en 1962, *La Escuela Documental de Santa Fe*, un manifiesto político/cinematográfico en donde se establecen acuerdos teóricos y metodológicos:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda: organizaciones "oficiales" internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla. Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica).¹⁰⁵

Más adelante Birri explica y sostiene que según estos principios el documental puede:

Profundizar la realidad y obtener de ella resultados que ni la maquinosa [sic] de los set ni la exquisita declamación de los actores prefabricados se sueñan [...] creemos que de la capacidad que el cinematógrafo tiene de mirar alrededor suyo, de observar y seleccionar los acontecimientos de la vida verdadera, se puede obtener una nueva y vital forma de arte.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p. 171.

¹⁰⁵ Publicado en "La Escuela Documental de Santa Fe", Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina, Año 1964, pp. 12-13

¹⁰⁶ Claudia Neil y Sergio Peralta, *op cit.*, p. 24

De esta forma, Fernando Birri establecía las pautas del realizador documental, que tendrían como primer gran paso para la documentación, mostrar la realidad social tal y cual se manifestaba. Pero dar un paso más que los directores de la Generación del 60, al proponer que la realidad registrada no solamente debía permitir asentar un testimonio histórico de los hechos, sino conformar una actitud de denuncia y crítica:

En la medida en que esta confrontación con lo real no se hace efecto en el cine se estaría produciendo, un cine subdesarrollado (o una especie de “subcine”), debido a la ausencia de un enfrentamiento con la situación de miseria que la realidad ofrece como paisaje.¹⁰⁷

Sin embargo, una escuela de cine con sentido crítico, con una propuesta política de compromiso social y trabajo colectivo en pleno renacimiento del peronismo fue suficiente para que el gobierno de facto, producto de un nuevo golpe de Estado en 1962, censurara e interviniera la escuela con su posterior cierre definitivo en 1976.¹⁰⁸

Recuerdo que entraron unos mafiosos a la oficina donde estaban todas las cámaras y las películas, y uno puso un arma en el escritorio y me dijo que me fuera, porque en ese momento ellos eran los dueños. Todo fue destruido o robado para vender. La mayoría del material producido en la Escuela Documental de Santa Fe se perdió. Una parte fue quemada durante la dictadura en el patio trasero del edificio. Otra parte fue tirada durante la democracia. La Escuela nunca reabrió.¹⁰⁹

En este contexto de búsqueda y renovación estética se abre, otra institución -además de la dirigida Birri- que protagonizó un papel central en la

¹⁰⁷ Citado en Flores, Silvana, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2013, p. 184

¹⁰⁸ En 1962 se permitió participar en elecciones al Partido Peronista que ganó gobernadores en varias provincias. Véase: Rouquié, Alain, *Poder militar y sociedad política en la Argentina 1943-1973*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1982.

¹⁰⁹ Recuerda Dolly Pussy, citado en Marcela Truglio, “El cine de las escuelas de cine” en Peña Fernando, (Ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2003, p. 315-316.

formación y renovación de cineastas en la Universidad Nacional de La Plata. Allí, se puso en marcha, en 1956, la Escuela de Cinematografía que otorgaba luego de una carrera de cuatro años de duración, el título de profesor superior en Cinematografía; lo anterior siempre y cuando se tomaran algunas materias de Pedagogía e Historia del Arte, además de las obligatorias como Teoría general del cine, Realización, Guion, Técnica cinematográfica y Montaje. A diferencia de la Escuela de Santa Fe, en La Plata se acentuó la formación teórica, más cercana a la actividad cineclubista que al trabajo en taller. Sin embargo, a partir de 1962 varios alumnos entre ellos Raymundo Gleyzer (1941-1975) y Alejandro Malowicki (1944-), propusieron diversos cambios en la carrera que fueron posible gracias a la renovación de la planta docente con profesionales reconocidos como Humberto Ríos. Además de Rodolfo Kuhn, David Rippol, Jorge Miguel Couselo, Manuel López Blanco, Ernesto Schóo, Carlos Gandolfo, quiénes ligados a la industria cinematográfica, comenzaron a orientarla hacia una formación de práctica profesional.¹¹⁰

La necesidad de profesionalizar los estudios y la dificultad de los egresados para insertarse en la industria cinematográfica era tal que David José Kohon, uno de los directores más destacados de la Generación de 1960, afirmaba:

La única solución es una institución universitaria (es decir, autónoma y ampliamente subvencionada), que otorgue a los interesados un conocimiento minucioso de la profesión, con toda la experiencia práctica necesaria, y que asigne a los egresados un porvenir en la industria.¹¹¹

¹¹⁰ Véase: Vallina, Carlos; Romina Massari y Fernando Peña, *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 2006.

¹¹¹ España, Claudio (Dir.), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias (1957-1983)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005, p. 23.

La falta de una identificación institucional, como la que había logrado Birri con la Escuela de Santa Fe, así como las diferencias político-estéticas de buena parte de los maestros de la Escuela de La Plata, propició en los alumnos una gran libertad a la hora de producir sus materiales fílmicos. Muchos de ellos realizaron de forma independiente documentales sociales, mientras que otros se centraron en la ficción, pero siempre con una mirada crítica hacia algún problema social. Así lo recuerda, por ejemplo, Alejandro Malowicki en su referencia al film *Carta de Ramona*:

En esta película, en particular, queríamos recrear la vida posible de un personaje sumamente popular: el cafetero ambulante. Lo esencial era hacer verosímil lo reconstruido, que de todas maneras estaba tomado de la realidad. En algunos segmentos del corto creo que eso está logrado y en otros no, pero esa idea de reconstrucción de la realidad era lo que más nos motivaba, hacer una película de tipo documental -en el sentido de que mostraba una realidad popular- pero con argumento.¹¹²

Otras diferencias con la Escuela de Santa de Fe y que se relacionan con el devenir de la década de 1960 en Argentina, fueron la fuerte deserción escolar debida a problemas económicos; la falta de inserción laboral en el campo cinematográfico, así como las profundas discrepancias políticas entre alumnos y maestros. Lo que sí coinciden las diversas escuelas y tendencias en la convergencia de lo político como impulso creador del hecho fílmico. Es la década de la consolidación de la Revolución cubana, del fracaso de invasión por parte de Estados Unidos, de los movimientos de ruptura en Europa, del mayo del 68 en París, del apoyo de Jean-Paul Sartre a Franz Fanon y de la revolución argelina. También fue el momento de la teología de la Liberación y del boom de la literatura latinoamericana; mientras que, en Estados Unidos, surgieron los movimientos de los derechos civiles y de las mujeres, además de las

¹¹² *Ibíd.*, p. 318.

manifestaciones pacifistas en contra de la guerra de Vietnam y la extensión de la contracultura del movimiento hippie en las cuales la imagen del Che Guevara se ondeaba como símbolo de época.

Uno de los cineastas que estudió en ese contexto, Carlos Vallina, explica y recuerda que:

Por un lado, estábamos los que teníamos algún grado de militancia en el peronismo, o en la juventud comunista o en el socialismo popular. Por otro estaban los cinéfilos puros [...] Estaban los politizados y los que no estaban politizados. Pero es cierto que, a medida que se aproximaba el cierre de la carrera, se expresaba una fuerte politización de los estudiantes y de los profesores que luego generó tensiones internas muy poderosas. Los que no éramos peronistas, no nos peronizábamos.¹¹³

MONTEVIDEO 1958

Un evento de suma importancia en el desarrollo del cine social y político de la región latinoamericana fue la celebración en Montevideo del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica (SODRE) en mayo de 1958. La importancia de ese evento radica en la presencia del documentalista británico John Grierson (1898-1972), invitado a presidir el festival y, en simultáneo, la celebración del Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas [sic] Independientes. Entre los delegados del Congreso estuvieron presentes, en representación de Argentina, Leopoldo Torre Nilson (1924-1978), Rodolfo Kuhn (1934-1987) y Fernando Birri. Estos conformarían la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes junto con el chileno Patricio Kaulen (1921-1999), el brasileño Nelson Pereira dos

¹¹³ *Ibid.*, p. 319-323

Santos (1928-), el peruano Manuel Chambic (1924-1987) y los uruguayos Danilo Trelles (1916-1999) y Roberto Gardiol (1933-2011).

Además de pertenecer a una generación nacida en las dos primeras décadas del siglo, existe un ser y quehacer común entre los cineastas que participaron del encuentro de 1958: todos ellos trabajaron de forma independiente y tuvieron la voluntad de crear un cine nacional opuesto a los formalismos hollywoodenses al re-presentar la realidad social, histórica y cultural de la región latinoamericana. Incluso la importancia de este evento radicó en que fue la base del surgimiento de una tendencia continental cinematográfica basada en la producción de cine independiente que se consolidará hacia finales de la década de 1950.

Como ya se señaló, se trató de un movimiento que ayudó a conformar una transición hacia el cine de autor de la década siguiente gracias a las influencias fílmicas que recibió como el neorrealismo y el documentalismo de Grierson.¹¹⁴ En referencia a esto último, la historiadora Julianne Burton considera que el encuentro de los cineastas latinoamericanos con el documentalista escocés tuvo “en buena medida una función ceremonial”.¹¹⁵

John Grierson, representante del movimiento británico documental de los años cincuenta fomentó la producción de documentales de interés público cuya función principal debía estar en los “objetivos sociológicos más que estéticos”.¹¹⁶

¹¹⁴ Paranaguá, Paulo, Antonio, *El cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 39-45.

¹¹⁵ Burton, Julianne (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1990, p. 18.

¹¹⁶ Chanan, Michel, “El documental y la esfera pública en América Latina” en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Vol. 3, marzo 2005, INCAA, Buenos Aires, pp. 79.

Grierson, confiaba en que la imagen del cine como representación del mundo concreto en términos sociales, políticos e ideológicos debía estar siempre dirigida a captar la veracidad de la vida cotidiana y no en la recreación de un mundo fantasioso o imaginario. Además, de acuerdo a Grierson, la labor documentalista no podía reducirse únicamente al aporte de testimonios y al ofrecimiento de evidencias sobre el estado que mantenía el mundo de aquellos días. Esta había sido la motivación de los principales precursores del realismo como Dziga Vertov (1896-1956), Joris Ivens (1898-1989) y el propio Grierson, en oposición al naturalismo del cine de entretenimiento, al que interpretaban como una peligrosa distracción. Ésta fue también la intención central de documental latinoamericano hacia finales de la década de 1950 y, a partir de allí, las narrativas y discursos emitidos desde la imagen fílmica se transformaron en alternativas a los mundos imaginarios ofrecidos desde modelo clásico-industrial.¹¹⁷

Con respecto a la experiencia del encuentro en Montevideo, Fernando Birri recordaría:

Fue un momento exultante porque era la primera vez que esa realidad que nosotros nos propusimos captar se conectaba con la realidad de otro país hermano latinoamericano. La exposición de foto-documentales la armamos con nuestras manos [...]. En la clausura del festival, habló John Grierson [...]. Frente al telón de terciopelo rojo en un gran teatro de Montevideo hizo una bellísima exposición sobre el documental como un martillo para transformar la realidad. En un momento determinado, cuando ninguno de nosotros lo esperaba, señaló a la exposición de fotodocumentales de nuestro Instituto como un trabajo ejemplar.¹¹⁸

¹¹⁷ *ibíd.*

¹¹⁸ Citado en Mestman, Mariano y María Luisa, Ortega, *Cruces de miradas en la transición del cine documental-John Grierson en Sudamérica*, en Deane, Williams and Zoë Druick (editors), *The Grierson Effect: The Worldwide Influence of John Grierson on the Development and Deployment of Educational and Documentary Cinema*, London, British Film Institute, 2013.

La experiencia del encuentro de 1958 entonces demuestra, entre otras constataciones, que el cine documental latinoamericano se fue afianzando bajo el poder de persuasión de la imagen fílmica. Dado el contexto de agitación política, pronto se le daría paso a un cine de denuncia sociopolítica, de tal forma que los proyectos cinematográficos alternativos no podían concebirse sino como contra-información y agitación. Además, la llegada a la presidencia en 1958 de Arturo Frondizi, del Partido Radical, permitió el regreso al orden republicano democrático lo que se esperaba iba a generar una conciliación política entre las diferentes facciones. En aquella elección si bien se proscribió la participación del Partido Justicialista, Perón realizó desde el exilio una alianza con Frondizi a quién le brindaría el apoyo llamando a votar a sus seguidores al candidato radical. Además, Frondizi incorporó en su discurso una revisión del peronismo acompañado de antiimperialismo que sedujo a gran parte de la izquierda marxista. Sin embargo, las esperanzas de conciliación y paz institucional pronto se desvanecerían, así como también sus políticas económicas.

El documental, junto con la tecnología de soportes reducidos como Súper 8, 8mm y 16mm y equipamiento liviano, otorgan la posibilidad de realizar imágenes en movimiento y sonidos por fuera de los márgenes industriales. Por lo tanto, podemos hablar de la funcionalidad de un sistema independiente de cinematografía capaz de representar visiones contra-hegemónicas o contraculturales. De esta forma, el cine fue utilizado cada vez más como instrumento de expresión para cineastas que provenían de la literatura y de otras formaciones académicas. De hecho, una década más tarde, se buscó promover en los cineastas de diferentes ideologías la creación de un cine que mostrara los procesos políticos de liberación nacional. Todos ellos debían procurar, aunque

con distintas concepciones estéticas, romper con la percepción burguesa del cine creando un nuevo sujeto espectador.

CONTRACULTURA, VANGUARDIA Y ACCIÓN POLÍTICA

En el plano político y económico, el frondizismo apareció como una alternativa de conciliación en la compleja coyuntura política posperonista. Frondizi, desplegó una serie de medidas económicas basadas en el desarrollismo. Se pretendía promover la industria nacional, sostenida por la siderurgia, la extracción petrolera y fabricación de maquinaria pesada, todo gracias a inversiones extranjeras. Sin embargo, Frondizi aceptó un crédito del Fondo Monetario Internacional, condicionado al precio del petróleo y a un fuerte ajuste que requería el despido de empleados públicos, así como el aumento de tarifas públicas, lo que le valió el desprecio y la ruptura con Perón. En política exterior, Frondizi se opuso a la exclusión de Cuba del sistema interamericano y en un intento por mediar entre Estados Unidos y el bloque socialista, el 18 agosto de 1961, se entrevistó con Ernesto “Che” Guevara, ministro de Relaciones Exteriores de Cuba. Tras aquella reunión, debió afrontar un planteo militar, evidencia del malestar que existía en las Fuerzas Armadas. Sin el apoyo peronista y con la presión del Ejército, pocos meses más tarde, el 29 de marzo de 1962 Frondizi sería derrocado.

Dentro del terreno político la llamada a la revolución antidictatorial o antiimperialista se hizo cada vez más presente incluso dentro del peronismo. A raíz de esta situación, los campos artísticos y cinematográficos se reconfiguraron. El lenguaje del cine documental y ficcional, como discurso

realista, comenzaría a quedar desplazado por nuevas estéticas cargadas de planteamientos políticos más radicales. El cine de la industria en pleno desmoronamiento estaba también muy connotado por la política argentina de aquel momento, misma que se disponía a ser el centro de casi todas las reflexiones.

En los años sesenta, muchos realizadores se habían volcado a la publicidad como ámbito profesional debido a la dificultad para entrar a la industria cinematográfica y para muchos otros, el trabajo en publicidad, les permitió financiar sus propias películas. Tal es el caso de Néstor Paternostro, quién describía la situación que se vivía en aquel entonces:

Mi extracción fue absolutamente publicitaria. Pero yo veía como gran punta que, filmando publicidad, podía tener el capital suficiente como para autoproducirme una película. Es decir, yo comencé a hacer cine publicitario porque en esa época (los 60) o hacías cine publicitario o no hacías cine. Era impensable que alguien te bancara una película argentina, ya que no iba nadie a verlas, era un verdadero desastre. Las películas que sí se hacían eran absolutamente comerciales.¹¹⁹

Paternostro junto con Raúl Fischerman, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro conformarían el Grupo de los Cinco. Este núcleo de directores levantaría conjuntamente, entre 1967 y 1969, la bandera del cine contracultural con aspiraciones estéticas experimentales. Ellos aprendieron a trabajar con bajos recursos, aunque logrando destacados resultados en la realización de un cine experimental que se estableció como una alternativa al cine clásico-industrial. A diferencia del cine social de Mario Soffici, de Fernando Ayala o de Leopoldo Torre Nilson, quienes utilizaron las estructuras de producción y los canales de distribución de la industria fílmica establecida, el cine

¹¹⁹ Peña, Fernando, (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2003, p. 211.

del Grupo de los Cinco se preocupó por innovar en cuanto a los recursos estéticos. La búsqueda de este cine apuntaba a un nuevo tipo de representación cinematográfica, entendida en un sentido narrativo, en oposición al cine clásico-industrial. Sin embargo, la peculiaridad del grupo fue que buscó competir por los mismos espacios públicos donde circulaban las películas comerciales.

La película más importante de esta experiencia fue *The Players vs Ángeles caídos*, de Alberto Fisherman, la cual estableció nuevos parámetros y posibilidades dentro de la cinematografía argentina. En su momento, la cinta fue duramente atacada desde la prensa por el periodista Miguel Grinberg, pero el Grupo de los Cinco a su vez criticó el sistema de exhibición:

Llegan finalmente las obras a la pantalla y se asiste a una triste, desoladora caravana de burbujas que fenece rápidamente. Esto no es un Nuevo Cine, es un entretenimiento más perpetrado en nombre del arte. Es el viejo e impotente disconformismo de los años cincuenta con una careta de insurrección reivindicadora. Es la nada disfrazada de todo, es el conformismo con careta de rebelión, es el bufón del Rey con un bofe en lugar de cerebro.¹²⁰

A pesar de las críticas las películas comenzaron a circular en espacios más ligados a la actividad artística, sobre todo en la esfera del Instituto Torcuato Di Tella, quienes apoyaron la experimentación fílmica desde las artes plásticas. Creado a finales de los años cincuenta, el instituto subsidió diversas actividades científicas y artísticas, a través de la fundación de tres unidades tendientes a promover la creación estética: el Centro de Artes Visuales, el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. Es decir que el Instituto Di Tella funcionó como un espacio que acogía

¹²⁰ Grinberg, Miguel, "Las olas bajan turbias. El viejo `nuevo cine´ argentino", *Cine & Medios* N° 2, primavera de 1969, p. 38

y daba visibilidad a experiencias estéticas contraculturales, entre ellas, el cine experimental.¹²¹

La importancia del Grupo de los Cinco radicaba en su vocación de realizar una cinematografía no convencional. A veces, los filmes del Grupo de los Cinco fueron censurados por considerarse una ofensa a la moral o bien por su carácter revulsivo en términos ideológicos en plena dictadura militar.¹²² Se trató además, de un cine político y crítico pero diferente a los films de denuncia que circulaban en los circuitos comerciales, como *La Batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo (1966) o *Z* de Constantin Costa-Gravas (1969), así como también se diferenciaba del cine militante y de agitación del grupo Cine Liberación o Cine de la Base. La principal diferencia con este último cine es que el cine militante procuraba una nueva misión para el cine, mientras que el Grupo de los Cinco se presentaba como un grupo que buscó expandir los límites del lenguaje cinematográfico.¹²³

El Grupo de los Cinco, más allá de su voluntad explícita, fue una bisagra entre varias opciones posibles: el cine industrial-comercial en un extremo; lo que Solanas denominó segundo cine, o sea, el documentalismo social, las nuevas

¹²¹ Allí se conocerían varios realizadores experimentales que más adelante conformarían el Grupo Goethe y dentro del Instituto Goethe de Buenos Aires, entre ellos: Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Juan Villola, Horacio Vallereggi, Juan José Mugni y Adrián Tubio. Véase: Longoni, A., Mestman, M., *Del Di Tella A "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.

¹²² Véase: Tirri, Néstor, (comp.), *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Secretaría de Cultura de Buenos Aires, BAFICI, Buenos Aires, 2001.

¹²³ Fischerman no opta por la lógica de consignas. Si bien su obra se encuadra en la categoría propuesta por Raúl Beceyro de "cine de autor" como opuesta al "cine político", en realidad no se contraponen al cine político en sentido amplio, sino más bien a un cine militante, construido monolíticamente con certezas y enunciados irrefutables. Véase: Eduardo, A., Russo, "Ausencia, separación y distancia. Gombrowicz o la seducción de Alberto Fischerman", en Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007, pp. 107-121.

olas adaptadas localmente por la Generación del Sesenta y, finalmente, el tercer cine o nuevo cine latinoamericano, que colocaba a la política en el centro y afirmaba abiertamente la función de agitación y propaganda propia de una estética revolucionaria.¹²⁴ Este grupo tenía también la convicción de que existía un público educado en cineclubes y sensibilizado por la modernización cultural acorde con el contexto internacional que podía estar esperando un cine argentino distinto:

Este público nuevo, que también figuraba como hipótesis en el cine de Solanas, [...] era producto y productor de la radicalización política del Mayo Francés y del Cordobazo. Si frente a estos hechos, Cine Liberación se proponía sólo films estrictamente políticos, el Grupo de los Cinco no se planteó una relación programática con la política. Por el contrario, la izquierda política criticó en las películas del Grupo su alto grado de subjetividad, las señales de una concepción privada de las ideas y los afectos.¹²⁵

Mientras tanto, en Europa, Jean-Luc Godard había roto no sólo con el cine industrial sino también con la *Nouvelle Vague* y había fundado el colectivo cinematográfico Dziga Vertov, integrado por militantes de diversas organizaciones maoístas. El programa del entorno de Godard consistía en realizar filmes que provocasen intervenciones críticas cuestionando el aparato cultural, social y político. Sus acciones se dirigían contra la burguesía y el revisionismo, por un lado, y contra las formas cinematográficas convencionales, por otro.

La radicalización política en Argentina de los sectores medios profesionales e intelectuales y artistas junto con sectores populares organizados

¹²⁴ Rafael Filipelli, "Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco", en Tirri, Néstor, (comp.), *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, pp. 14-15.

¹²⁵ *ibid.*

se manifestó en una confluencia de demandas políticas, económicas, sociales y culturales cada vez más intransigentes. La coyuntura de protesta se hizo cada vez más manifiesta en la reafirmación de la soberanía nacional frente a tres *enemigos* identificados: el imperialismo norteamericano, las oligarquías nacionales y la dinámica social que se instalaba en buena parte de América Latina. Al no ser satisfechas las demandas desde el poder político y económico, la lucha, se extendió progresivamente hasta los ámbitos culturales y artísticos. Durante el período 1968-1976, los intelectuales argentinos incorporaron dentro de las Cátedras Nacionales en la Universidad de Buenos Aires un corpus teórico con lectura obligatoria de políticos como Simón Bolívar, José Artigas, Juan Domingo Perón, Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, así como Franz Fanon y Mao Tse Tung.

A la lectura se le acompañó el intento de sistematización teórica, en el que había también una crítica al marxismo, no desde el macartismo o el liberalismo, sino una crítica que señalaba las limitaciones del marxismo para entender fenómenos político-culturales de América Latina. Por ejemplo, la categoría de conciencia enajenada, que indicaba la incapacidad de los sectores potencialmente revolucionarios de percibir las condiciones de explotación, y la consecuente necesidad de la conducción de intelectuales que debían esclarecer a estos sectores marginales. Las cátedras nacionales refutaban esta teoría.¹²⁶

Este proceso provocó, entre algunos grupos, una enérgica atracción hacia el fenómeno del peronismo que su líder dirigía desde el exilio en España, dentro un contexto global de movimientos latinoamericanistas y tercermundistas. Dentro del gran abanico ideológico peronista, había quienes proclamaban la lucha armada, organizando guerrillas urbanas, mientras que otros se oponían a este

¹²⁶ Entrevista a Alcira Argumedo, socióloga y creadora de las Cátedras Nacionales en la Universidad de Buenos Aires, citado en: Ferreira, Fernando, *Luz, cámara...memoria. Una Historia Social del Cine Argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 1995, p. 162.

tipo de disputa. Fuera del peronismo también hubo grupos radicalizados armados alineados a la izquierda marxista; cada vez más, las tensiones entre ellos terminan definiendo posiciones antagónicas y la coexistencia deriva en abiertos enfrentamientos. Dice Beatriz Sarlo: "En la nueva izquierda y en el peronismo revolucionario, el arte se había politizado hasta saturar las relaciones entre arte, ideología y cultura [...] Las prácticas estéticas del cine o de la plástica debían anunciar aquello que la revolución realizaría concretamente: la unificación de las esferas que la modernidad había separado".¹²⁷

El golpe de Estado de 1966, inauguró un nuevo proceso en el que la discusión política estaría cada vez más presente en los campos creativos.¹²⁸ En concomitancia con el acontecer mundial de la década del sesenta del siglo XX, que fue escenario de una intensa voluntad transformadora protagonizada por una juventud movilizada que se manifestó al calor de la guerra fría. Los diversos actores disputaron, bajo la dirección de intelectuales y dirigentes políticos, los ámbitos del orden social y cultural. Este proceso de renovación cultural se alimentó a su vez de vanguardias estéticas que llevaron a replantear el papel que el arte y el cine debían cumplir dentro de la sociedad. Allí, algunos cineastas confiaron en la autonomía y la experimentación del proceso creativo y otros defendieron la responsabilidad política como rectora del hecho estético.

El movimiento de fuerte politización del campo artístico argentino se acentúa a medida que avanza la década del sesenta con la irrupción de la acción conceptual *Tucumán Arde* en 1968, como síntoma de la época del "predominio

¹²⁷ Sarlo, Beatriz, "La noche de las cámaras despiertas", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 253-254.

¹²⁸ Véase: Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

del *todo es política*"¹²⁹. Convencidos de la necesidad de actuar políticamente sin dejar de hacer arte de vanguardia, los artistas se desplazan a lo que ellos mismos definen como una "situación límite".¹³⁰ Se trató del resultado de la politización de la vanguardia del Di Tella. Esta ruptura, cuyas causas son políticas y estéticas, va haciéndose efectiva a través de una serie de acciones artístico-políticas colectivas realizadas por artistas plásticos que a lo largo de 1968, configuraron el camino hacia la exposición *Tucumán Arde*.¹³¹ Estos artistas retoman la apropiación artística de los procedimientos propios de los grupos políticos más radicalizados,¹³² en tanto los artistas planifican sus formas de actuar, adoptando modalidades características de un grupo político y realizan el montaje de las obras apelando a las formas y recursos propios de la esfera política: desvanecimiento de los límites entre arte y la praxis política.

El Instituto Di Tella se constituyó, en este proceso, como el centro del acontecer artístico más importante del país desde donde se enfrentó al gobierno de Onganía, quien ordenó clausurarlo en 1970, luego de varias revueltas y censuras a sus artistas. El 23 de mayo de 1968 un grupo de artistas radicados en la institución decidieron realizar la obra "Experiencias 68", donde presentaron trabajos que aludían a la guerra Vietnam. A las pocas horas de iniciada la

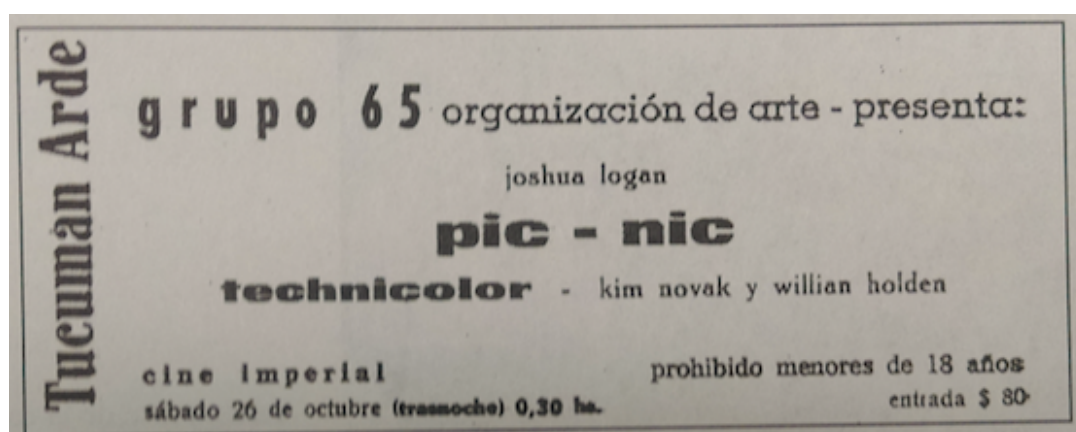
¹²⁹ Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 160.

¹³⁰ Discurso de Pablo Renzi, en su ponencia "La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética", presentada en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

¹³¹ Proceso ampliamente estudiado en Longoni, Ana y Mestman Mariano, "Del Di Tella a Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino. El cielo por asalto, Buenos Aires, 2001.

¹³² Véase: "Arte y violencia en los últimos años sesenta: entre la representación y la acción" de Ana Longoni I Jornadas de Sociología y Antropología del Arte. "Arte, sociedad, cultura e identidad", Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), noviembre de 1993. Ponencia: "Arte y violencia en los últimos años sesenta: entre la representación y la acción".

exposición, la policía clausuró el lugar y destruyeron las obras frente al Instituto. Las autoridades se molestaron no tanto por las obras, sino por la reacción del público, que como acto espontáneo escribieron leyendas de contenido erótico y político en las paredes de un baño ficticio que había instalado el artista Roberto Plate como parte de la obra. Tras este evento, se convoca al I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, realizado en agosto de 1968 como una instancia de elaboración y discusión teórica. En ese encuentro se definieron los planes de acción del grupo *Tucumán Arde*¹³³ y se decidió radicalizar las acciones estético-políticas, orquestando una obra que desbordase los circuitos vanguardistas habituales, impacten en el público, llamen la atención de la crítica y de los medios de comunicación.



El grupo, conformado por artistas plásticos e intelectuales de Buenos Aires, de Rosario y de Santa Fe, asimilaron el concepto de vanguardia estética al de vanguardia política para transformar el hecho artístico en un medio de revolución política y decidieron llevar a cabo una muestra colectiva con el objetivo de hacer del arte un factor capaz de intervenir en la realidad. La acción artística se inspiró en la situación de explotación y pobreza extrema vivida en los

¹³³ Véase un extensivo análisis en A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella A Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 2000.

ingenios de azúcar de Tucumán, a la cual los medios de comunicación, intervenidos por el gobierno militar de Onganía eludían constantemente. Además, las problemáticas de los trabajadores del azúcar era uno de los cinco puntos de lucha de la Central General del Trabajo del Argentino, órgano que centralizaba varios sindicatos, que los artistas decidieron apoyar.

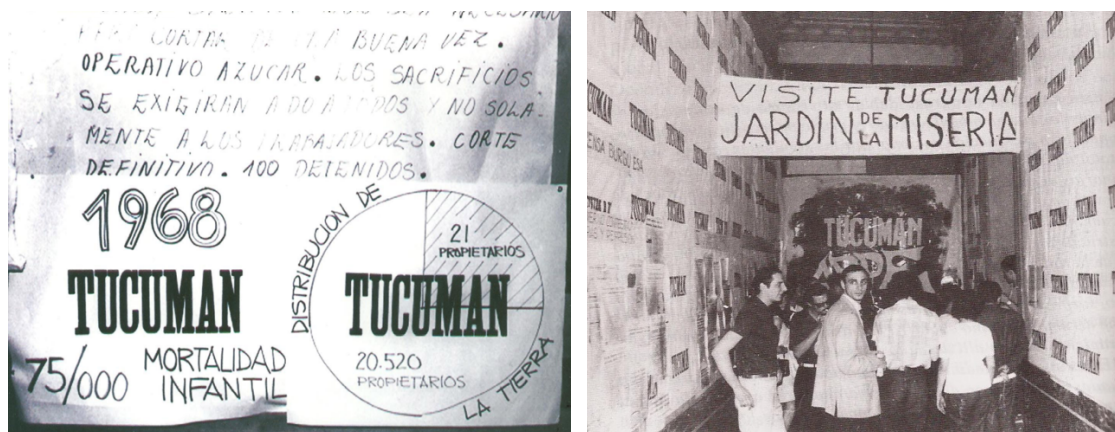
La obra se concibió en varias etapas independientes que luego confluían en una gran muestra. La primera de las acciones consistió en grafitear las paredes de la ciudad de Rosario con la palabra "TUCUMÁN", junto con la pegatina de afiches promocionando la "1º Bienal de Arte de Vanguardia" que tendría lugar en la sede de la CGTA el 3 de noviembre de 1968. También, se difundió el evento en circuitos culturales de poca afluencia de público, como, por ejemplo, la palabra TUCUMÁN se imprimió en los boletos del cineclub Grupo 65 y otros cineclubes independientes, a los que asistían universitarios, intelectuales o aficionados a la renovación cultural. Además, se proyectaba una diapositiva con la misma palabra en la pantalla durante las funciones.¹³⁴

Posteriormente, el grupo de artistas viajó a Tucumán para recolectar testimonios y documentación sobre la problemática, material testimonial que luego sería utilizado en la obra. A su regreso a Rosario los artistas añaden la palabra "ARDE" en los grafitis y paredes intervenidas anteriormente con la palabra "TUCUMÁN". Finalmente, el 3 de noviembre se inauguró la primera exposición en la sede de la CGTA en Rosario y Buenos Aires, aunque en la capital del país solo duró unas horas, tras ser censura por el gobierno. En el caso de Rosario, la entrada del edificio fue empapelada con los nombres de los dueños de los ingenios, recortes periodísticos que informaban sobre la situación

¹³⁴ Longoni, Ana y Mariano Mestman, *op cit.*, p. 160.

de explotación en la región, cartas de pobladores y maestras, carteles colgantes pintados a mano sobre tela con diversas consignas:” Visite Tucumán, jardín de la miseria”; "No a la tucumanización de nuestra patria"; “Tucumán, no hay solución sin liberación”. En el interior del edificio se colocaron fotografías que testimonian la miseria en que vivía la provincia, se proyectan cortos y audiovisuales documentales elaborados con materiales recogidos en el viaje y grabaciones transmitidas por altavoces de entrevistas a dirigentes sindicales o trabajadores cañeros y pobladores tucumanos. En esa muestra se declaraba:

La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador; creando un arte verdaderamente revolucionario. El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir; un arte total.¹³⁵



La tercera parte de la obra que corresponde a la síntesis, evaluación y difusión de los resultados de la experiencia, no pudo llevársela a cabo a raíz de

¹³⁵ Declaración de la muestra de Rosario, 1968, en Longoni Ana y Mariano Mestman, *op cit.*, p. 192.

lo ocurrido en Buenos Aires y se suspendieron las muestras programadas en Santa Fe y Córdoba. De cualquier manera, la muestra buscó generar un contraste fuerte con la propaganda oficial y para ello seleccionando soportes técnicos tendientes a reflejar lo más realista posible la verdadera situación tucumana, a través del registro fotográfico, videos y grabaciones. Los artistas no utilizaron estos registros como mediaciones, sino que ellos están implicados en el punto de vista mostrado como testigos de esa realidad. Ana Longoni y Mariano Mestman resaltan “la dimensión comunicacional” que recorre la obra, por el lugar privilegiado que ocupan los medios en su accionar. Y en este sentido tiene estrecha relación con “el arte de los medios” (1966) llevada a cabo unos años antes por algunos de los artistas que participan también de Tucumán Arde como el artista plástico Jacoby Roberto junto a escritores como Eduardo costa y Raúl Escari que programaron un anti-happening: un happening que nunca existió, aunque fue difundido por los medios masivos. Es decir, sólo existió en los medios.

Durante la década del sesenta, tanto los artistas plásticos como los cineastas comprometidos con la lucha política, consideraban al público como elemento central en el diseño de sus estrategias estético-políticas. El público podía llegar a ser determinante para quienes estaban decididos a hacer del arte un factor capaz de intervenir en la realidad.¹³⁶ En mayo de 1968 acompañó la presentación de la película de Grupo Cine Liberación *La hora de los hornos*, una declaratoria que planteaba la utilización del cine como arma político-cultural: “La hora de los hornos, antes que un film, es un acto. un acto para la liberación. una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de

¹³⁶ Véase: Giunta, Andrea, Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

voluntades revolucionarias". Los films-actos de Grupo Cine Liberación podían incorporar tras su exhibición una discusión centrada en su temática o en cualquier cuestión propuesta por el público. Por ello, se consideraba que el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba: la generación de un acto político durante o luego de la proyección.

La Hora de los Hornos, da inicio al cine político-militante: "En aquel momento estaba muy presente aquello del compromiso político del intelectual: esto era el compromiso civil y público del artista como ciudadano. Pero nosotros dijimos que ese compromiso también debía pasar por la obra".¹³⁷ En un diálogo que mantiene Godard con Solanas, poco después de las primeras exhibiciones de *La hora de los hornos* en Francia, ambos se interrogan sobre el deber y el compromiso de un cineasta revolucionario y sus respuestas constituyen apuntan a lo mismo: "Utilizar el cine como un arma o un fusil", dice Solanas; "Hacer menos films y ser más militante", dice Godard.¹³⁸

En una coyuntura signada por el crecimiento de las organizaciones armadas y el fortalecimiento de las estructuras políticas y sindicales del Justicialismo, el propósito de Cine Liberación del material fílmico por todos los sectores del movimiento. En su caracterización del movimiento, Octavio Getino y Solanas afirmaban que existían dos polos dentro de este (Partido Justicialista) y que tenían la voluntad de trabajar desde el cine como puente entre los diversos encuadramientos y, en particular, como instrumento de los diversos proyectos

¹³⁷ Fernando Solanas, "La hora de los hornos" en Ferreira, Fernando, *Luz, cámara...memoria. Una Historia Social del Cine Argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 1995. p. 295. Véase: *Giunta, Andrea y Mariano Mestman, "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una nueva estética". Argentina, 1968 en: VVAA, La abolición del arte, México, UNAM, 1998.*

¹³⁸ "Godard por Solanas. Solanas por Godard" en Hajar Alberto, *Hacia un tercer cine (antología)*, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1972, pp. 124-137.

del polo más actualizado. Para ellos, la Juventud Peronista se identificaba como protagonista y destinataria del recambio generacional peronista, justo cuando existía una tensión interna creciente en la disputa por los liderazgos que se definirían hacia 1972-1973, durante el regreso del líder a la Argentina donde diversos sectores reconocieron un pasado común y leal a Perón.¹³⁹

El origen de *La Hora de los hornos* tiene que ver con clarificar una mirada y una idea sobre el país y su historia. Mi generación, la de los años 60, estuvo marcada por la pasión: pasión por el país, por una causa liberadora en serio, por superar las democracias condicionadas, la injusticia, la hipocresía cultural y el robo nuestras riquezas a través de las multinacionales y todo el sistema oligárquico-financiero. Además yo fluctué siempre estas dos vocaciones: una por las ciencias sociales, la filosofía, la historia y la política -no en el sentido de ser un dirigente, sino como fenómeno- y la otra de tipo artístico.¹⁴⁰

En un artículo contra la censura, que Solanas y Getino escriben para el *Semanario CGT*, sostiene que Cine Liberación integra esa tendencia de expresiones combativas contemporáneas y que vienen a inscribirse dentro de la larga resistencia a "una política antinacional y antipopular iniciada hace 14 años como represión del gran intento de liberación nacional que tiene por eje en nuestro país al proletariado".¹⁴¹

La lucha contra el imperialismo, la traición de Frondizi empujaron a muchos artistas e intelectuales de izquierda hacia el peronismo, pero a partir de 1966, algunos sectores de la nueva izquierda profundizaron su compromiso con la realidad sociopolítica y eso derivó en una nacionalización de los postulados del marxismo y del existencialismo que acabará acercándolos a la clase obrera peronista. En esa línea ideológica actuó el cine político militante: nacionalismo

¹³⁹ Mestman, Mariano, "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista" en Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007, (pp. 51-70) p. 64.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Solanas, Fernando y Octavio Getino, "Por un cine que enfrente a la censura", *Semanario CGT* 39, 20 de febrero de 1969, p. 2.

popular y doctrina peronista fundidos con el existencialismo de Fanon y Sartre junto con la imagen del Che Guevara y Marx. Esa postura ideológica de los realizadores se irá transformando cada vez más en un nacionalismo popular revolucionario. En 1972, el Grupo Cine Liberación declaraba: "Nosotros nunca ocultamos nuestro origen político [...] Formamos parte de sectores medios intelectuales provenientes de la izquierda en un proceso de nacionalización que ha terminado por convertirnos definitivamente en peronistas".¹⁴² Para 1971 Cine Liberación ya había realizado los documentales *Perón, la revolución socialista* (1971) y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1972), pero cuando la primera parte de *La hora de los hornos* pudo estrenarse en las salas de Buenos Aires, a fines de 1973, ya con Perón en el gobierno, se les cuestionó a sus realizadores la modificación del final: la imagen del Che Guevara ya no ocupaba tan largamente el último tramo del film. Ahora compartía la pantalla con imágenes de movilizaciones populares como del Cordobazo en 1969 y con la iconografía peronista.¹⁴³ Esas críticas hacían evidentes las tensiones entre Perón y la izquierda combativa que terminarían finalmente con la ruptura.

A nivel regional, los circuitos de cine alternativos, muchos de ellos clandestinos, fueron creados casi por completo gracias a los esfuerzos de los propios realizadores a la hora de exhibir sus propios filmes, como Ukamau en Bolivia, o por medio de colectivos independientes de distribución, como Zafra en México, que proporcionó filmes independientes a cineclubes y a sectores

¹⁴² Citado en M. Mestman, "Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina 1968-1973)", en VV.AA., *Arte y poder: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 200. Solanas provenía del Partido Comunista y Getino del trotskismo. Al comenzar el rodaje de *La hora de los hornos*, estaban vinculados al grupo de *La rosa blindada* y se acercaban al Peronismo.

¹⁴³ Véase, Mestman, Mariano, "La hora de los hornos, el Peronismo y la imagen del Che", *Secuencias. Revista de Historia del cine* 10 (1999).

marginales de las poblaciones o agrupaciones políticas. De esta manera, el documental social y el cine político se verían involucrados en la creación de una esfera pública audiovisual, alternativa y paralela a la impulsada por la industria o por el Estado mismo, con organizaciones populares de la comunidad. En este sentido es importante rescatar el impacto estético que conllevó la creación de nuevos espacios de proyección inaugurados con el cine militante, en tanto consideramos a la proyección como un dispositivo que afectaba la relación del cine con su público. En buena medida el espacio determina a qué público se podía alcanzar con cada película y también condicionaba la forma de atención por parte del espectador y su posible influencia en éste.

En cuanto a una descripción formal de los recursos estilísticos observados en el cine de intervención política de la década del sesenta y setenta, es evidente el fuerte predominio de la vanguardia soviética. Asimismo, las influencias se registran en una serie de realizadores que, al igual que Solanas, provienen en su mayoría del campo de la publicidad. En este sentido es de destacar el manejo de “montaje de atracciones” o “montaje intelectual” que articuló Sergei Eisentein, el cual fue practicado en el terreno publicitario debido a su capacidad para transmitir ideas de forma sintética y producir cierto tipo de efectos y *agitaciones* en la conciencia del espectador. Además, del neorrealismo italiano, recuperado por el cine social argentino, permitió, entre otras cosas, retratar y darle representación a toda una clase desplazada, humilde y subalterna. También, la *Nouvelle vague*, manifiesta en la teoría del autor, brindó a los directores una plataforma teórica e ideológica para pensarse como responsables últimos de sus propias obras, con toda la libertad artística y política que este gesto conlleva.

Este film habla del neocolonialismo y la violencia cotidiana en la Argentina y por extensión, de los demás países del continente que aun no se han liberado, por ello, la exposición del tema no abarca a Cuba, primer territorio libre de América.



La Hora de los hornos (Grupo Cine Liberación, 1968)

Es importante también rescatar la circulación de la obra de Joris Ivens que, tal como advertimos más arriba, llega al país a través de algunos cineclubes y universidades:

A partir de su proyección en festivales internacionales de cine –a los que acuden realizadores como Solanas o Gleyzer– que es observada por los documentalistas argentinos. Por otra parte, el director holandés [Ivens] entabla una relación cercana con América Latina, filmando y dictando cursos en Cuba y Chile en los sesenta y comprometiéndose además con las luchas antiimperialistas que tienen lugar en la región."¹⁴⁴

De ese nuevo cine político-militante, casi todos sus integrantes estuvieron ligados a la Escuela Documental de Santa Fe, a la carrera de cine en la

¹⁴⁴ Pablo Piedras, "Dilemas del centro y periferia" en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009, p. 58.

Universidad de La Plata o la Asociación de Cine Experimental, en el Seminario Buenos Aires de Simón Feldman. Ello nos habla de que el proceso que devino en el cine político militante tuvo sus raíces, aunque no se agotan ahí, en esas experiencias previas de renovación y cambio. El cine político militante resolvió la dificultad de producir cine recurriendo a formatos no profesionales y el problema, por censura o falta de mercados, de la exhibición creando nuevos públicos. Si bien se trató de un cine clandestino, creó un novedoso y numeroso círculo que, con la ayuda de organizaciones políticas, permitieron la emergencia y circulación de estas obras cinematográficas.



Las tres A son las 3 armas (Grupo Cine de la Base, 1978)

Hacia finales de los años sesenta se fue consolidando, en el espacio latinoamericano, la internacionalización y la circulación del cine político a través

de una serie de encuentros y festivales que fueron dando forma a lo que muchos investigadores y analistas denominan Nuevo Cine Latinoamericano. Los dos primeros fueron en Viña del Mar en 1967 y 1969. El cine argentino militante tuvo su presencia en 1968 durante la I Muestra de Cine Documental de Mérida, Venezuela, donde se proyectó por primera vez *La Hora de los Hornos*. Concebido como una continuación del Festivales de Viña '67. En ese encuentro se presentaron varias obras que advierten cómo "lo real" se manifiesta como plataforma de nuevas estéticas políticas. En el encuentro confluyeron diversas modalidades con que los documentalistas latinoamericanos trabajaron esa irrupción.

Cinco años más tarde, en 1973, se conformó un Comité del Tercer Cine junto con la realización de un importante encuentro en Argel. Allí compartiría espacio con cineastas de África y Asia, con propuestas que se asemejaban mucho a los lineamientos expuestos por Getino y Solanas en el manifiesto teórico *Hacia un Tercer Cine*. Aquel encuentro y los que le siguieron, en Buenos Aires en 1974 y, ese mismo año, en Montreal, Canadá, trataron de vincular aquellas experiencias de cine de intervención política descolonizadora que se expresaron en varias partes del mundo como síntoma del mundo bipolar en plena Guerra Fría.¹⁴⁵

El cine del Tercer Mundo, no se trató de un movimiento homogéneo pero sus diferentes manifestaciones se posicionaron siempre bajo la idea unificadora de descolonización cultural; modernización del lenguaje cinematográfico;

¹⁴⁵ Véase: Mestman, Mariano, *New Cinemas*, Journal of Contemporary Films, Volume 1, Number 1, London, 2003, p. 40-53 y Mestman, Mariano, (ed.), *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974*, Prometeo/REHIME, N°3, Buenos Aires, 2014.

creación de nuevos espacios de exhibición; el replanteamiento de la función del cine en su rol revolucionario y la incorporación de las reflexiones de las ciencias sociales, sobre todo de teoría marxista.

Los realizadores argentinos tuvieron participación activa en ese proceso de internacionalización del cine militante, aunque con diferencias ideológicas manifiestas entre sus principales grupos que se radicalizarían, aún más, con el regreso de Perón al poder en 1973. El grupo Cine Liberación, creado por Octavio Getino y Fernando Solanas, junto con Gerardo Vallejo (a ellos se integraron, el grupo Realizadores de Mayo de Enrique y Nemesio Juárez y Pablo Szir) se fue integrando cada vez más al peronismo a través de la Juventud Peronista. Y, por otro lado, el grupo Cine de la Base, creado ese mismo año por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis, quienes se alinearon a la izquierda marxista del Partido Revolucionario de los Trabajadores, quienes rompen con el peronismo. Sin embargo, el feroz golpe de Estado de 1976 aniquiló este proceso artístico, cultural y social, acabando, no solo con un proceso cultural y artístico, sino también con el desarrollo de teorías y prácticas cinematográficas.

Raymundo Gleyzer, uno de los 30 mil desaparecidos que dejó la dictadura militar, trabajó de forma clandestina en México para realizar en 1970 *México: la revolución congelada*, una obra emblemática que nos ayuda a trasladarlos al caso mexicano. A la hora de llevar a cabo esta producción, Humberto Ríos, comentó que: "Había que estar ligando los elementos de la

realidad con el eje central de la película, que era la necesidad de captar México y su realidad profunda."¹⁴⁶

¹⁴⁶ Peña, Martín y Carlos Vallina, *El cine quemado. Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006, p. 60.

Capítulo 3

PROCESOS Y RUPTURAS EN EL CINE SOCIAL Y POLÍTICO MEXICANO

INTRODUCCIÓN

Una vez finalizado el proceso revolucionario iniciado en 1910, la vida política mexicana gozó durante todo el siglo XX, a diferencia de Argentina y de varios países de la región latinoamericana, de un modelo de estabilidad institucional. Sin interrupciones militares, las sucesiones presidenciales se negociaron en el seno del Partido Revolucionario Institucional, que dominó el panorama electoral durante más de medio siglo. La legitimidad política de la coalición gobernante pareció sostenerse en la defensa de la Revolución 1910, monopolizando el imaginario popular a través de la difusión de un discurso *nacionalista revolucionario* en el ámbito cultural y artístico, en donde la cinematografía jugaría un papel relevante.

Los diversos proyectos filmicos que estudiaremos a continuación nos hablan de la experiencia mexicana en el uso de la imagen filmica como instrumento político y de denuncia social. A través de su explicación podremos esbozar una genealogía de esta experiencia que adquirió diversas formas, de acuerdo a la época, en una evolución que se lee a la par de los cambios políticos y económicos que afectaron el rumbo social mexicano. Es por ello, que en este capítulo pretendemos indagar en cómo se ha utilizado la imagen cinematográfica desde los diversos espacios de poder para construir un discurso político. Observaremos que los registros documentales de los acontecimientos de la revolución fueron utilizados por diferentes facciones de poder durante la Revolución para construir una imagen victoriosa de su facción, construyendo a

su vez un imaginario nacional. El uso del cine desde el poder fue una práctica utilizada desde los organismos del Estado con fines pedagógicos y propagandísticos, en un intento por construir una ciudadanía integrada al proyecto modernizador. Los sucesivos gobiernos posrevolucionarios se afianzaron al discurso nacionalista revolucionario para controlar que el cine, y otros aparatos culturales, contribuyesen al discurso oficial. Sin embargo, reconocemos a varios cineastas o grupos de cineastas que entraron en contradicción y conflicto con el discurso gubernamental y con la hegemonía del cine clásico-industrial y deciden manifestar sus inquietudes tanto estéticas como políticas. Este proceso puede ser explicado señalando diferentes casos que señalan rupturas importantes en la cinematografía y en el plano social. Estas expresiones adquirirán un punto de convergencia notable en el cine político militante realizado a partir de la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.

CINE POLÍTICO ESTATAL

La consecución de la estabilidad política destaca si se tienen en cuenta las grandes transformaciones que se han producido en la sociedad mexicana que pasó de una economía primaria exportadora, durante el Porfiriato, al desarrollo industrial local a partir de la década de 1930, atravesando una lucha armada durante casi diez años.

Conviene mencionar, aunque de manera breve, cómo durante el periodo posrevolucionario se buscó utilizar la obra cinematográfica con propósitos educativos. En este sentido la figura del antropólogo mexicano Manuel Gamio, a través de la Dirección de Antropología, procuró cumplir su tarea divulgativa de la historia del país desmitificando la imagen del indígena con *Tlahuicole*, un guión

escrito para tres películas con el que pretendía situar en Teotihuacán para describir el medio natural del entorno, la relación de la población con éste y la dinámica sociocultural¹⁴⁷. Sin embargo, su proyecto no tuvo eco frente a una industria que empezaba a desarrollarse comercialmente.

A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) el Estado asumió un papel más activo en control en lo económico, favoreciendo la industrialización y el desarrollo de un mercado interno, para hacer frente a la crisis económica internacional desatada por la caída de la bolsa de Nueva York en 1929. Para cumplir con la senda del crecimiento basado en el desarrollo industrial el Estado debía asegurar la permanencia del sistema capitalista. Para ello, se requerían varias tareas que, en términos generales, podemos resumir en el control de las masas populares, la competencia empresarial en una arena donde el Estado dictaba reglas y participaba como el mayor de los empresarios, luego de la expropiación en 1938 de la producción petrolera.

Desde comienzos de la década del treinta el Estado mexicano articuló una serie de políticas sostenidas en dos pilares fundamentales: el paso de una economía primaria exportadora hacia el desarrollo de fuerzas productivas nacionales y la reivindicación de causas sociales que habían quedado pendientes desde la Revolución de 1910, como el reparto de tierras de los latifundios que no habían sido desmembrados durante el proceso revolucionario. Además, se activó el acceso a la educación de los sectores rurales y trabajadores industriales. Por otro lado, se mejoraron las condiciones laborales obreras a través del cumplimiento de derechos y de aumentos salariales, así

¹⁴⁷ De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México*, vol. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993, p. 159.

como también se orientó el sistema educativo como medio de integración ideológica y de capacitación para el trabajo productivo. Fueron años en los cuales se mezclaron aquellos anhelos revolucionarios no logrados junto con ideas del liberalismo y con ideales socialistas. Todo ello dentro de un mundo de conceptos, no siempre claros, que hablaban de modernidad, nacionalismo, antimperialismo, obrerismo, reforma agraria, colectivismo, anticlericalismo, indigenismo, pacifismo.

Dentro de este proceso y para fortalecer al Estado. Posteriormente se crearía en 1936 el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda que controló la producción de documentales estatales con fines educativos y de propaganda estatal. En 1925 se implementó una campaña de salud para combatir epidemias y capacitar a los ciudadanos sobre prevención, vacunación y apropiación de la higiene. Para ello se diseñó una campaña que incluyó entre otros medios a la imagen cinematográfica. A través de estos documentales estatales el gobierno se proponía de forma sistematizada, expositiva y didáctica construir ciudadanía dentro un proyecto modernizador nacionalista que requería del fortalecimiento del Estado como fuerza impulsora y aglutinadora de una sociedad que había atravesado la Revolución de 1910 y las rebeliones de la guerra cristera en 1934. De esta manera, el Estado financió y difundió una gran cantidad de documentales educativos.

En el caso de Departamento de Autónomo de Publicidad y Propaganda, creado en 1936, se establece entre los preceptos estipulados en el decreto de fundación de este órgano podemos leer:

El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere de un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública [...]

-La propaganda de los principios en que se ha fundado la acción gubernativa, por falta de una organización determinada, se ha desarrollado más bien inconexamente y con un fin propiamente expositivo, pero sin obedecer a un propósito general del Estado.

-Designios tan trascendentales como la unificación de la clase campesina han sido tomados a su cargo por el Ejecutivo, a sabiendas de que se requieren una enérgica propaganda en el terreno de los principios y una sostenida campaña educativa en las masas, que sólo pueden realizarse a través de una coordinada difusión de hechos y doctrinas.¹⁴⁸

Las producciones del DAPP fueron ampliamente difundidas a través de cines comerciales que proyectaban diversos "Cortos Documentales" antes de la función principal. Se han contabilizado un total de 500 exhibiciones ejecutadas en la Ciudad de México, siendo las más proyectadas: *Desfile atlético de la Revolución 1937*, *Exposición Agrícola Ganadera*, *La nacionalización del petróleo en México* y *México y su petróleo*. Sin embargo, el interés expositivo por parte del DAPP, no se centró únicamente en cines comerciales sino que se amplió hacia dependencias gubernamentales como la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México, así como también se llevaron a cabo exhibiciones públicas y privadas en el exterior a través de la red diplomática y consular.¹⁴⁹ Durante este período se incorporó a la imagen cinematográfica con propaganda estatal, en formato documental. Característica que se diferencia de la tradición documentalista educativa y de la salud pública que operó principalmente desde la Secretaría de Educación Pública, desde el mandato de José Vasconcelos.¹⁵⁰

¹⁴⁸ AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 545.2/33, Copia del proyecto dirigido a la Honorable Cámara de Diputados, por el General Cárdenas. Citado en Ruiz Ojeda, Tania, *La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana*, ponencia presentada en el Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, septiembre 25-28, México, 2012.

¹⁴⁹ Ruiz Ojeda, Tania, *op cit.*, p.11.

¹⁵⁰ Véase: Gudiño Cejudo, María Rosa, *Educación higiénica y cine de salud en México 1925-1960*, Colmex, México, 2016 y Herrera, Fabián, "México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937" en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, núm. 36, julio-diciembre 2008, pp. 221-259.

Hacia la década del treinta, el documental político estatal se encontraba legitimado por su práctica en varias partes del mundo occidental. En Estados Unidos, coincidió con los desastres sociales de la Gran Depresión y el seguimiento de las políticas del New Deal, nombre dado por el presidente Franklin Roosevelt a su política intervencionista. Los ejecutivos de los grandes estudios se negaron a producir y de distribuir noticiarios y cortometrajes que retrataran problemáticas sociales como la miseria, el hambre y las largas filas de desocupados, pues consideraban que dichos materiales podían generar reclamos sociales.¹⁵¹ Frente a ello, en la ciudad de Nueva York se constituyó la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos que buscó documentar los despidos, las huelgas y las protestas, mismos que comenzaron a exhibirse en las salas como “Noticiario de los trabajadores”. Para 1933, con Roosevelt en la presidencia la documentación visual promovida por la Liga contó ya con apoyo oficial. Entre los trabajos destacan varios realizados por Robert Flaherty. En 1940, el Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos desapareció tras una votación de los legisladores que quitaron el presupuesto asignado a la producción documental estatal. De esta manera el gobierno renunciaba a la hegemonía que tenía en la producción de documentales. La actividad filmica volvió a manos de las empresas privadas.¹⁵² También podemos mencionar varios trabajos encargados por el Komintern de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, o el documental producido por los regímenes fascistas, a través de la elaboración de productos visuales diversos como folletería, carteles,

¹⁵¹ En 1931, la Fox Corporation publicó un documento en que se prohibía exhibir en sus salas noticiarios que tuvieran un contenido controvertido.

¹⁵² <http://catalogo.artium.org/node/7270> [Consultado el 10 de marzo de 2017]

películas, entre otros, que combinaban información y difusión de ideas.¹⁵³ Destacaron en esos años los apoyos estatales para registrar y difundir en forma de propaganda el Mundial de Fútbol de 1934 "Copa Mussolini" y los Juegos Olímpicos de 1936 en la Berlín de Hitler.

La utilización de la imagen fílmica por parte de gobiernos, tanto en géneros documentales como noticieros informativos, fue una tendencia mundial a partir de la década de 1920, fenómeno que se relaciona con el auge del nacionalismo y nuevas estrategias estatales de información. Sin embargo, la relación entre imagen cinematográfica y política en México fue un aspecto central con que contaron las facciones revolucionarias durante y luego del conflicto civil que vale la pena revisar por ser las primeras imágenes fílmicas constructoras de un imaginario político y social que, de una u otra manera, pervive hasta hoy día.

EL DOCUMENTAL REVOLUCIONARIO

La Revolución de 1910 asumió un carácter de símbolo fundador del México moderno que permitió durante un siglo la hegemonía y el consenso de sucesivos gobiernos que apelaron -entre otras manifestaciones- al origen revolucionario para legitimarse. Tanto la novela revolucionaria como ciertas expresiones del muralismo, la música, la fotografía y el cine mexicano fueron -y siguen siendo- los medios por los cuales se transmitió y se alimentó ese mito. En estas expresiones culturales y artísticas, el nacionalismo en clave revolucionario, conforma el escenario para representar historias de amor, problemas existenciales en donde hay héroes y villanos, conscientemente estereotipados,

¹⁵³ Vázquez Mantecón, Álvaro, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, pp. 86-101, Departamento de Historia, México, p. 92.

y diversos personajes más, todos ellos, dentro de estéticas que buscaron definir y expresar *lo mexicano*.¹⁵⁴ Rara vez se aprecian las diferencias ideológicas más que como manifestaciones moralistas: "la Revolución se muestra como algo omnipresente e inevitable y no como parte de un proceso social y político."¹⁵⁵

El documental revolucionario fue la base sobre la cual se conformaron los imaginarios políticos y culturales reflejados en las grandes producciones filmicas de la industria cinematográfica de las décadas posteriores al proceso revolucionario de 1910. Los primeros documentalistas de la Revolución, se preocuparon por registrar el acontecer político durante la Revolución y el retrato de la vida cotidiana en México. Salvador Toscano (1872-1947), los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), Jesús H. Abitia (1881-1960), Enrique Rosas (1877-1920), fueron algunos de los pioneros de la filmografía revolucionaria que con sus registros visuales crearon desde el género noticiario un cine documental que alimentó la cultura visual durante el proceso revolucionario.¹⁵⁶

El documental realizado durante periodo revolucionario tuvo una importancia política y una popularidad que atrajo enormemente a los públicos. Se trató de un cine que buscó informar de los hechos políticos durante los convulsos años de la Revolución. Durante el período maderista, los documentalistas desplegaron con gran eficiencia las técnicas del incipiente oficio de camarógrafo cinematográfico y a su vez buscaron satisfacer las necesidades

¹⁵⁴ Véase: Frost, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, (1972).

¹⁵⁵ Tuñón, Julia, "La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia", en Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo, García Muñoz (eds.), *La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010, p. 218.

¹⁵⁶ Véase: Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Filmoteca de la UNAM, México, 1997 y del mismo autor *Acercamiento al cine silente mexicano*, Facultad de Artes-UAEM, México, 2005.

de la gran demanda de cintas sobre los dramáticos acontecimientos que ocurrían en diversas regiones del país. Ello permitió, entre muchas otras cosas, que se incrementara la cantidad de imágenes filmadas y su intercambio en el mercado cinematográfico. En lo relacionado a las técnicas de filmación y edición, estos pioneros buscaron estar en contacto con las transformaciones e innovaciones formales y narrativas de largometrajes que llegaban a las pantallas mexicanas desde otros países, principalmente de Francia, de Italia y de Estados Unidos. Además, se preocuparon por registrar las acciones en directo, como las imágenes de la batalla de Bachimba, en julio de 1912, o las escenas tomadas de la Decena Trágica, en febrero de 1913.

Algunos de estos cineastas incursionarían luego en la elaboración de películas realizadas con una mezcla de materiales nuevos y otros reciclados, para hacer largas historias de sucesos recientes o bien biografías luctuosas de caudillos como Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Francisco Villa y Álvaro Obregón.¹⁵⁷ Es decir, ellos mismos desarrollaron sus propios montajes, antes que se conocieran los trabajos de David W. Griffith y Sergei Eisenstein, práctica que involucró cada vez más a la militancia, tal es el caso de la cercanía de Salvador Toscano con el antirreeleccionismo, o la de Jesús H. Abitia con el obregonismo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Miquel, Ángel y David M. J. Wood, "Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87>> [Acceso 25.12.2017]. Véase también Miquel Ángel, "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas" en *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad de Guadalajara, Fundación Toscano, Ediciones sin Nombre, México, 2004, pp. 7-30 y Wood, David, "Cine documental y Revolución Mexicana: la invención de un género" en Monasterio Ortiz, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*, Conaculta, Imcine, Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp. 23-37.

¹⁵⁸ Vázquez, Mantecón, Álvaro, "La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico" en Ortiz, Monasterio, Pablo, (coord.) *Cine y Revolución*, catálogo de la exposición, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, México, 2010, p. 19.

Estas primeras películas se caracterizaron por su carácter documental, en donde los argumentos se componían a partir de los acontecimientos en forma cronológica, como si se trataran de síntesis históricas. La cinta *Insurrección de México* (1911) tuvo incluso rentabilidad en el circuito comercial y fue proyectada por primera vez como función estelar en cine comerciales. La película, dividida en tres partes registraba, a Madero, a Orozco y a las tropas federales durante la toma de Ciudad Juárez y, hacia el final de la cinta se incluían las imágenes de la entrada de Madero a la capital. El éxito comercial demuestra que el gran interés tanto de fotógrafos, como de los públicos, así como también de los empresarios del campo cinematográfico, era la situación política y la importancia de hechos de trascendencia histórica.

Previo al proceso revolucionario la imagen fotográfica y filmica estaba reservada a miembros de clases medias y altas urbanas, quienes podían costear retratos privados. Con la Revolución se dio inicio a la circulación de imágenes de soldados rasos, rancheros, enfermeras, músicos y otros integrantes de las clases bajas rurales con sus vestimentas de lucha y trabajo. Además, esas imágenes no estaban destinadas al consumo privado, sino a circular públicamente.¹⁵⁹ Es así que durante el período maderista el cine se encargó de documentar de forma *realista* los levantamientos contra el régimen porfirista, en donde los hechos políticos y los caudillos, que como dijimos, atraían fuertemente a los públicos, hacía rentable la producción nacional.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Véase: Miquel, Ángel, "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas", en Varios, *Literatura, cine y fotografía de la Revolución mexicana*, México: UAEM y Ediciones sin Nombre, 2004, pp. 7-30.

¹⁶⁰ De Los Reyes, Aurelio, "La Cultura en el año 1911", en Patricia Galeana, *et al*, *México de 1911. Entorno económico, político, jurídico y cultural*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Secretaría de Cultura, México., p. 122.

Luego del triunfo constitucionalista de 1913, se orientó desde el gobierno el registro y el discurso fílmico. En junio 1913, Victoriano Huerta promulgó un reglamento de censura y a partir de allí, el documental se volcó hacia la propaganda oficial. Fue un periodo en que se realizó un cine contrarrevolucionario porque no pretendía cambiar sino afirmar las estructuras políticas y sociales, como considera Aurelio de los Reyes.¹⁶¹ A partir de allí, la producción de cinematográfica se apoyó en un guion que debía estar autorizado por el gobierno, previo al registro de imágenes o bien que guiara la edición.¹⁶²

Posteriormente, al organizarse el Congreso Constituyente de 1917, la presidencia de Venustiano Carranza, no tardó en mostrar interés en estimular el documental de propaganda al ordenar la filmación de *Reconstrucción nacional*. Esta película estimularía el cine de argumento promovido por la Secretaría de Gobernación, en su interés por presentar una imagen positiva de México al mundo. A partir de allí, se iniciaría un proceso de creación un cine nacionalista que debía responder a la construcción de un México producto del proceso revolucionario.¹⁶³

Los documentales revolucionarios incluyeron una serie de hechos, con diversas versiones sobre lo sucedido: algunos fueron suprimidos, otros simplificados e incluso manipulados. A partir de estas narraciones se ha modelado gran parte de la representación imaginaria de la Revolución tanto en la cultura popular, como en las artes oficiales, en un proceso en que la cinematografía fue protagonista. En su mayor parte, las cintas creadas por estos

¹⁶¹ De los Reyes, Aurelio, *op cit.*, p. 102.

¹⁶² *ibíd.*, p. 131.

¹⁶³ De los Reyes García-Rojas, Aurelio, "El documental de la posrevolución. 1915-1942" en De los Reyes García-Rojas, Aurelio y David M. J. Wood (coords.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2015. pp. 109-131, p. 111.

pioneros se perdieron en sus versiones originales, pero muchos fragmentos sobrevivieron. Tal es el caso del documental *Memorias de un mexicano*, realizado en 1950 por Carmen Toscano, hija de Salvador, que en su trabajo se refleja el discurso oficial del gobierno posrevolucionario. También en 1963, Gustavo Carrero, realiza *Epopeyas de la Revolución Mexicana* que fue comprada por la Secretaría de la Defensa que, inconforme con la postura carrancista de la cinta, cambió el texto, la reeditó y la estrenó con el mismo nombre.¹⁶⁴ Otros fragmentos fueron incorporados durante la década del setenta, en la parte final de la cinta de Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada* (1970). Además, de imágenes de este cine de principios del siglo pasado, la película del director argentino, incorpora grabaciones de los sucesos de 1968 en la Plaza de Tlatelolco y hechos políticos producidos durante el rodaje en 1970, a través de un montaje paralelo, para vincular los acontecimientos del pasado remoto de la Revolución con el presente.



¹⁶⁴ De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México. 1896-1930 Vivir de sueños*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996, p. 16.



México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer, 1970)

EISENSTEIN Y EL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO

El 8 de diciembre de 1930 llega a la capital de México el cineasta ruso Sergei Eisenstein, procedente de Hollywood, California, con el objetivo de realizar un documental bajo el auspicio del escritor Upton Sinclair, a quien había conocido por mediación de Charles Chaplin. Sin tener un guion, el autor cuyo manifiesto compromiso con la Revolución Soviética realizara *La Huelga* (1925) y *Octubre* (1928) se declaraba con gran entusiasmo en su aventura por filmar en el país que alcanzó revolucionario que conoció a través de los relatos de John Reed:

Vengo a México a hacer una película sobre este país, de cuyo pueblo y de cuyo arte soy un gran admirador; una película que muestre al mundo entero las maravillas que aquí se encierran. [...] seguiremos la técnica empleada en *El acorazado Potemkin* (1929), es decir, un realismo absoluto, sin emplear "estrellas" ni artistas profesionales. Iremos al campo, a los centros industriales, a los círculos sociales, a todos aquellos sitios que se haga necesario como lo hacemos en las cintas rusas, y así obtendremos lo que deseamos, sin adulteraciones ni fingimientos.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Citado en de la Vega, Eduardo, *"Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de ¡Qué viva México!"*, *Filmshistoria*, Vol. 4, núm. 1, 1994, <http://www.revistes.ub.es/index.php/filmshistoria/index>

Las palabras de Eisenstein nos hablan de un proyecto cinematográfico de corte social y político, en su intención por retratar el estado que guardaba México por aquel entonces y luego de haber atravesado por una Revolución, así como también se declaraba como una continuación de su trabajo realizado en la Unión Soviética. Además, se advierte una preocupación por registrar la realidad del país que lo había fascinado por las pinturas de Diego Rivera, los grabados de Guadalupe Posadas, las lecturas sobre el pasado indígena y el folklore.¹⁶⁶ Incluso, su fascinación por México se remite a 1921, cuando siendo director teatral monta una adaptación libre de *El Mexicano* de Jack London. En Moscú conoció textos y dibujos de Vladimir Maiakoski sobre el muralismo mexicano y años después escribió: "La impresión se me clavó como una espina. Como una enfermedad incurable, el irrefrenable deseo de ver todo eso en la realidad".¹⁶⁷ Además, desde su llegada al país, el cineasta mantuvo contacto con el campo artístico e intelectual del momento, así como también su presencia despertó la curiosidad de varios mexicanos ligados al comunismo.

Una vez llegado al país Eisenstein explicó a Sinclair que su película sería concebida como un sarape, en una analogía de la sociedad mexicana:

Y así tomamos como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: 6 episodios que se suceden, diferentes de carácter; de gentes, de animales, de árboles y de flores distintos. [...] una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Eisenstein conoció en California antes de llegar a México las publicaciones *Idols behind altars* de Anita Brenner, *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening y en México leyó la revista *Mexican Folkways*, sobre folklore mexicano editada por Diego Rivera.

¹⁶⁷ Eisenstein, Sergei, *Yo. Memorias inmorales*, Siglo XXI, México, 1988, p. 377. Citado en Tuñón, Julia, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia" en *Revistas Historias*, núm. 55, may-ago 2003, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 23-40.

¹⁶⁸ Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 1974, p. 183.

Eisenstein filmó gran cantidad de material de todo aquello que le llamaba la atención como las fiestas de la Virgen de Guadalupe, pues no tenía claro el proyecto final de su película, pero también registró el desfile por el aniversario de la Revolución mexicana, en noviembre de 1931, en donde experimenta con la técnica sonora. Lo que tenía claro en su proyecto en México era que quería documentar lo primitivo, lo exótico y lo revolucionario de la sociedad que él suponía se había levantado en una lucha de clases frente a la dictadura de Porfirio Díaz en 1910; por ello quería registrar, veinte años después del conflicto, el gran cambio social que había dejado la Revolución a través de un documental. Antes de abordar el tren en Hollywood que lo traería a México declaró a un periodista: "México es primitivo. Está cercano a la tierra [...] la lucha por el progreso es todavía muy real".¹⁶⁹ Sin embargo, luego de recorrer gran parte del país y conocer cada vez más a fondo la historia y la actualidad mexicana, dio cuenta que la Revolución contra Díaz no había resuelto la situación de explotación en los campos y la desigualdad entre las clases sociales permanecía intocable, algo que contradecía las versiones oficiales del gobierno, y decidió encaminar su proyecto como una reconstrucción histórica:

Las escenas filmadas [...] pintan la vida del peón y del hacendado, trabajo y costumbres durante la tiranía de Porfirio Díaz (esto es antes de 1910 -cuando estalla la Revolución-), es muy importante explicar esto al Cónsul Mexicano en Los Ángeles, -censor de la película impuesto por la Secretaría de Gobernación. Sin embargo, nada ha cambiado en las formas de la vida del país hasta el presente, aparte de la moda de las hijas de los hacendados.

Sumado a ello, un episodio sucedido mientras se filmaba en la hacienda Santiago Tetlapac las escenas para el episodio situado en la época de Porfirio Díaz, provocaron que Eisenstein revaluara su trabajo. En la hacienda, un peón

¹⁶⁹ Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 189.

que interpretaba un papel en el film mató a su propia hermana de forma accidental al mostrarle una de las armas que estaban utilizando en el rodaje. El peón/actor intentó huir a través de los magueyales, pero el propietario de la hacienda reunió a varios ayudantes para perseguirlo, golpearlo y arrastrarlo amarrado por la hacienda. Aquel incidente, del que el director soviético fue testigo, le provocó un episodio de angustia que lo enfermó durante varios días. Todo ello dio cuenta a Eisenstein que la relación de fuerzas entre el pueblo y el poder poco había cambiado con el paso de la Revolución. A partir de allí, y preocupado por la censura del gobierno mexicano enmarcada por el nacionalismo mexicano, redactó de forma cuidadosa el guion final de la película que debía dejar contento tanto al gobierno mexicano como al patrocinador estadounidense para continuar con el proyecto.¹⁷⁰

Eisenstein se encontraba presionado también por el Estado soviético quienes llegaron a acusarlo de desertor del régimen estalinista. En 1931 Stalin le escribió a Upton Sinclair: "Eisenstein ha perdido la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética. Es considerado desertor que ha roto con su patria".¹⁷¹ Por su parte, el realizador ruso habla de su proyecto en México:

nuestro propósito y deseo es hacer un retrato artístico de la belleza del país, contrastando con los escenarios naturales, los usos, costumbres, arte y tipos humanos y mostrar a la gente en relación con su entorno natural y su evolución social. Combinar montañas, mares, desiertos, ruinas de viajes civilizaciones y la gente del pasado y del presente en una sinfonía cinematográfica, sinfonía que parte del punto de vista de la composición y arreglo comparable en el sentido de los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional. Como estas pinturas, nuestra película mostrará la evolución política de México desde la antigüedad al

¹⁷⁰ Aurelio de los Reyes, narra que el director ruso y su equipo fueron arrestados para investigarlos por una acusación de ser "agentes del comunismo internacional" y de haber "retratado a las clases bajas de la sociedad mexicana en escenas altamente denigrantes para el país". Véase del mismo autor: *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, p. 102-103.

¹⁷¹ Citado en De la Colina, José, "El más bello de los filmes inexistentes", en *S. M. Eisenstein, ¡Qué viva México!*, ERA, México, 1979, p. 17-18.

presente cunado emerge como un país progresista, moderno, de libertad y oportunidades.¹⁷²

De modo que, en todo momento, el proyecto estuvo condicionado a las exigencias nacionalistas del gobierno posrevolucionario. El deseo de realizar una película realista chocó contra un Estado mexicano que exigía una película evasiva, pues las autoridades mexicanas temían que registrara los problemas sociales vigentes en el país y no ofreciera una imagen acorde con el nacionalismo y para desgracia de Eisenstein, "en 1931 el Estado mexicano era fuerte y contaba con los mecanismos necesarios para detener la filmación y el proceso final de la película."¹⁷³

Finalizado el rodaje, en enero de 1932 Eisenstein y Sinclair rompieron relaciones, luego de un período de conflictos entre ellos, lo que se convirtió en falta de apoyo del patrocinador. A lo anterior se sumaron las presiones del gobierno mexicano el cual censuró varias escenas con el argumento de que

tanto los hacendados como los peones son mexicanos, y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación. Así, se nos llevó a mitigar el argumento y aún a suspenderlo cuando se filmaban las más vívidas líneas de la realidad de entonces; a la cual, asimismo, sólo pudo aludirse en algún pasaje.¹⁷⁴

Además, no se le permitió al director soviético realizar el montaje de la gran cantidad de material filmado, que se supone alcanzó los 200 mil pies de película, incluidas las tomas duplicadas para protección.¹⁷⁵ Posteriormente, los gobiernos mexicanos y soviéticos intentaron sin éxito comprar el material impreso pero Sinclair se negó y lo puso a disposición de Sol Lesser para su

¹⁷² Carta de Eisenstein a Upton Sinclair, Harry M, Geduld and Ronald Gottesman, *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Qué viva México!*, Indiana University Press, Indiana, 1970, p. 90. Citado en Aurelio de los Reyes, *op cit.*, p. 106.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷⁴ Eisenstein, *op cit.*, p. 45.

¹⁷⁵ Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema and History*, University of Illinois Press, Urbane and Chicago, Estados Unidos, 1993, p. 130.

edición. Incluso el gobierno de Estados Unidos le negó el regreso a Los Ángeles, solamente le otorgó una visa de tránsito para embarcarse a la Unión Soviética desde Nueva York. Finalmente la película no pudo ser editada por Eisenstein, pero más allá de los conflictos burocráticos y de los problemas a los que enfrentó el director soviético durante su estadía en México, las imágenes se desperdigaron tras comercializarse escenas sueltas. De esta manera, comenzaron a circular diversas versiones del proyecto de Eisenstein¹⁷⁶, que empezaron a ser conocidas en México.¹⁷⁷



¡Que viva México! (Sergei Eisenstein, 1932)

¹⁷⁶ *Tormenta sobre México* (1933) de Sol Lenner, que solo rescata *Maguey*; la versión de Marie Seton, *Tiempo al sol* (1939); la de De W. Kruse, *Mexican Symphony* (1941); otra de Jay Leyda, *Eisenstein Mexican Film; Episodes for Study* (1957); la de Grigori Alexandrov, *¡Qué viva México!* (1979) y la versión de Oleg Koralov, *Eisenstein: fantasía mexicana* (1998).

¹⁷⁷ El primer film visto en México fue el corte de Sol Lenner, *Tormenta sobre México (Maguey)* en 1934, un año antes había sido estrenada en Nueva York

Las imágenes captadas, los recursos utilizados y la propia presencia del director soviético, imprimieron una profunda huella en el cine mexicano y latinoamericano. Aurelio de los Reyes, menciona, al resumir el trabajo de Eisenstein en México, que "asimiló algunas de las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos, y [...] las plasmó en *¡Qué viva México!*, película que posteriormente fue convertida en un estereotipo y una corriente del cine mexicano".¹⁷⁸ Por su parte, Emilio García Riera, sostiene que se produjo una estética cinematográfica por la influencia de Eisenstein en México: "la retórica visual exaltadora de lo estático y lo meramente fotogénico, engendró muchas veces rostros impasibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes [...]"¹⁷⁹ Para Eduardo de la Vega, la presencia de director soviético es "uno de los acontecimientos que marcaron, para bien y para mal, el desarrollo del cine nacional".¹⁸⁰

El trabajo de Eisenstein en México, marca el inicio en el cine mexicano por un afán *pictorialista* de los paisajes naturales, rurales y urbanos, con un fino estilo en composición, encuadre y edición¹⁸¹. Además, produce una ruptura en tanto se observa una reactualización del nacionalismo mexicano hacia un sentido político y social más marcado.¹⁸² Eisenstein logró sintetizar una serie de mitos y experiencias estéticas mexicanas traducidas al lenguaje cinematográfico, creando un modelo importante de imagen del país y de *lo mexicano*. La

¹⁷⁸ De los Reyes, *op cit.*, pp. 184-197.

¹⁷⁹ García Riera, Emilio, *Historia Documental del cine mexicano*, vol. I, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 195.

¹⁸⁰ De la Vega, Eduardo, *La aventura de Eisenstein en México*, Cineteca Nacional, México, 1998, p. 8.

¹⁸¹ De la Vega, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura-Imcine-Canal 22, México, 1997, p. 18.

¹⁸² De los Reyes, *op cit.*, p. 106.

experiencia mexicana de Eisenstein es retomada tanto por directores que trabajaron de lleno en la industria cinematográfica en películas ficcionales como *Río Escondido* (1947) de Emilio *El Indio* Fernández (1904-1986). Fernández, declaró que su decisión por la cinematografía fue debido a que vio en Hollywood algunos de los materiales filmados por Eisenstein en México; así, desde ese día dio cuenta: "Voy a estudiar cine [...] es lo que yo aprendía: el dolor del pueblo, la tierra, la huelga, la lucha por una libertad y una justicia social...¡maravilloso!".¹⁸³ También, es evidente la influencia de las imágenes de *¡Qué viva México!* en varios directores que levantaron la bandera del cine de autor y de la experimentación décadas después como Rubén Gámez (1928-2002) en *Magueyes* (1962) o en *La Fórmula Secreta* (1965). Incluso, explica García Riera que la cinta del director soviético tuvo influencia en producciones extranjeras referidas a México¹⁸⁴ y el propio John Grierson cita el trabajo de Eisenstein en México en "First Principles of Documentary" como un ejemplo de los tres métodos para el documental: tendiente a lo poético y lo contemplativo.¹⁸⁵

Bajo la impronta de Eisenstein se configuraron otras producciones encargadas por el Estado entre las que destaca la producción en 1934 del documental *Redes* dirigido por Fred Zinnemann (1907-1997) y Emilio Gómez Muriel (1910-1985). La película, realizada a pedido al gobierno de Lázaro Cárdenas, a través del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, trata de un drama realista con una clara impronta del nacionalismo revolucionario que protagonizaron habitantes y pescadores del pueblo

¹⁸³ Tuñón, Julia, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia" en *Revista Historias*, núm. 55, may-ago 2003, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, p. 38

¹⁸⁴ Véase: García Riera, Emilio, *op. cit.* pp. 184-196.

¹⁸⁵ Grierson, John, "First Principles of Documentary" (1932) en Aitken, Ian, *The Documentary Film Movement, An Anthology*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, pp. 81-93.

veracruzano de Alvarado. La fotografía, a cargo de Paul Strand, se asimila notablemente con el retrato eisensteniano de los rostros de los pobladores, sobre todo una escena en la que se los deja ver en contrapicado y de forma aislada.

La narrativa de *Redes* se construye sobre la explotación y la injusticia de los pueblos mexicanos. Para Julia Tuñón, "*Redes* es una película-manifiesto, que busca convocar las ideas de justicia social y presenta un conflicto ético, lo que era poco común en el cine mexicano, pero medular en Eisenstein."¹⁸⁶ La película advierte, además, la influencia del estadounidense Robert Flaherty (1884-1954)¹⁸⁷, en tanto se advierte una preocupación documental y antropológica, como la inclusión de escenas en donde los pescadores se enfrentan al mar con sus redes artesanales. Esta cinta, patrocinada por el Estado, se posicionó, al igual que *¡Qué viva México!*, como referencia de directores que décadas más tarde buscaron modelos de cinematografía opuestos al cine de espectáculo del clásico-industrial, en donde predominó el discurso y el estereotipo del nacionalismo revolucionario. Además, de su importancia estética, se evidencia la urgencia del gobierno por un cine nacional, en donde la propaganda política y la educación se superponen.



¹⁸⁶ Tuñón, Julia, *op cit.*, *vid supra*.

¹⁸⁷ George Sadoul, incluyó *Redes* dentro la tradición de *Nanuk el esquimal* (1922) de Flaherty y de *Qué Viva México* (1931) de Eisenstein, así como también en la línea de *Borinage* (1934) de Joris Ivens y *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel.



Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936)

CINE DE AUTOR, MILITANCIA Y CONTRACULTURA

Durante la segunda guerra mundial se dio un gran impulso al desarrollo industrial, al reducirse drásticamente las importaciones de Estados Unidos, coyuntura que aprovechó el gobierno mexicano para poner en práctica diversas medidas proteccionistas que tuvieron como resultado el estímulo de producción de manufacturas locales con la creación de un gran cuerpo industrial y un crecimiento económico sostenido que surtieron efecto en la estructura social mexicana. Uno de ellos fue una acelerada urbanización y reconfiguración de los espacios públicos y privados en las grandes ciudades que acogieron una gran migración de sectores rurales.

El auge industrial también se trasladó a la cinematografía. Durante la guerra, los Estados Unidos y el propio Estado mexicano dieron un fuerte impulso al desarrollo cinematográfico mexicano. La decisión de norteamericana de favorecer la industria cinematográfica mexicana era imprescindible en términos de propaganda en idioma español para la movilización en la región; en ese

tiempo aún no existía la televisión como medio masivo de difusión.¹⁸⁸ Además, las otras industrias cinematográficas en español, Argentina y España, se declararon neutrales en el conflicto bélico y por esta razón Estados Unidos facilitó entre otras cosas, la venta de celuloide, base transparente para las emulsiones de las películas fotográficas. El material se producía en los Estados Unidos y su exportación a los demás países era restringida. La materia prima utilizada para fabricar la película fílmica era nitrato de celulosa que se utilizaba para la fabricación de explosivos, y por lo tanto, solo podía ser proporcionada a aquellas naciones que se declarasen contra el Eje.¹⁸⁹

Como en muchas otras áreas de la industria mexicana, el cine se expandió fuertemente durante la segunda guerra mundial. Este crecimiento fue el resultado de una combinación de factores: era a la vez un producto de la sustitución de importaciones y de la modernización técnica dirigida por los Estados Unidos.¹⁹⁰

Las relaciones México-Estados Unidos fueron buenas durante el conflicto debido, en parte, a la participación mexicana en el conflicto armado a favor de los Aliados y, además, por la firma de un acuerdo comercial que abría los mercados estadounidenses a productos mexicanos; otro acuerdo sobre la mano de obra mexicana establecía que braceros trabajarían en ferrocarriles y agricultura estadounidense, y, posteriormente en otros sectores.

Unos arreglos con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.¹⁹¹

¹⁸⁸ La industria televisiva se inaugura oficialmente en México en el 31 de agosto de 1950, siendo la primera de América Latina en emitir una transmisión abierta al público. Véase: Orozco, Guillermo (coord.), *Historias de la televisión en América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2002.

¹⁸⁹ Seth Fein, "Hollywood, U.S. -Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema" en *Film-Historia*, Vol. IV, N° .2 (1994): 103-135.

¹⁹⁰ Seth Fein, *ibíd.*, p. 104.

¹⁹¹ García Riera, *Breve Historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998, p. 120.

En pleno auge y éxito comercial de las cintas mexicanas, la industria cinematográfica recibió también gran apoyo desde el Estado. El interés del gobierno de Ávila Camacho por el cine fue tal que llevó al presidente a firmar, el 14 de abril de 1942, la creación del Banco Cinematográfico, SA, por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente.¹⁹² Para 1945, trabajaban alrededor de cuatro mil personas afiliadas a las secciones del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, entre actores y extras, técnicos y manuales, autores y adaptadores, músicos y filarmónicos, y directores.

Las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un *star system* basado en una fórmula ya comprobada. [...] la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo.¹⁹³

Fue la etapa conocida como la Época de Oro del cine mexicano en la cual la técnica, las estrellas consagradas internacionalmente y la iconografía nacionalista consiguieron dominar y posicionar el mercado comercial cinematográfico en América Latina como el más posicionado a su industria cinematográfica como la más importante de la región. Sin embargo, a partir de la década del cincuenta la situación cambió y el cine comercial comenzaba a perder interés, provocado por un lado por la competencia de la televisión y por otro por la falta de originalidad y calidad en las cintas que caían en la repetición de las temáticas. Muchas de esas películas recurrían a tópicos y personajes anclados en la imaginería revolucionaria en géneros como la comedia ranchera,

¹⁹² García Riera, *op cit.*, p. 123.

¹⁹³ King, John, *El carruaje mágico: historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, p. 78

por ejemplo, *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes; la épica patriótica o melodrama revolucionario como *Enamorada* (1948) de Emilio Fernández; el melodrama ciudadano *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro y las comedias con mensaje social de Cantinflas y Tin-Tán, principalmente. El crítico Ayala Blanco consideraba que el cine industrial mexicano basaba su temática predilecta y más rentable en el melodrama populachero ciudadano, cuyo paradigma era la cinta *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez. El cine mexicano industrial se reducía, según el crítico, a "una máquina despolitizadora" que contradecía la lucha de clases, en donde los ricos eran desdichados y los pobres felices "en la unión solidaria que da la desposesión de bienes".¹⁹⁴

Así, pues, el modelo de estética nacionalista comenzaba a agotarse, avizorando los inicios nuevas formas de producción fílmica. Sin embargo, en un primer momento no fue tan sencillo despojarse de los cánones clásicos de representación, pues muchas veces emplearon los mismos recursos formales para plantear situaciones distintas. El imaginario indigenista, los recursos melodramáticos y las formas clásicas del documental se subvirtieron y se apropiaron muy selectivamente para señalar problemas sociales y de esa manera criticar las políticas económicas. Uno de esos casos es la cinta de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950). Esta película retrató de forma realista la miseria urbana en la Ciudad de México dando inicio a un cine realista con contenido de crítica social. En esta cinta, Buñuel expandió las posibilidades en México para realizar un cine que vinculó vanguardias artísticas como el surrealismo para tratar el tema de la pobreza dentro de la Ciudad de México. A partir de este

¹⁹⁴ Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, p. 509.

trabajo, la cinematográfica mexicana se hacía de un referente o ruptura en lo experimental, lo ensayístico y en la crítica social que la película expone.

En *Los Olvidados*, Buñuel retorna al retrato de problemáticas sociales que ya había ensayado en el documental *Las Hurdes* de 1932. A diferencia de aquel documental social y antropológico filmado en la España rural, en *Los Olvidados* se expone una crítica hacia el dinamismo urbano que proyectaba el *desarrollo estabilizador* propuesto desde las políticas económicas estatales. La película crítica y discute la coyuntura política, social y cultural del país que se encontraba entre una transición de formas tradicionales hacia una modernización que excluía del progreso económico a grandes sectores de los centros urbanos. La película inicia con imágenes que recorren espacios urbanos de las ciudades de Nueva York, París, Londres y Ciudad de México y una voz en *off* revela:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito es muy limitado. Solo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna no es la excepción a esta regla universal por eso esta película está basa en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

En *Los Olvidados*, se hace expreso el crónico problema de la desigualdad social frente a la imagen de progreso que se proyectaba en las construcciones de nuevos desarrollos urbanos de interés social como la Unidad Habitacional Adolfo López Mateos, construida en las zonas más pobres de la Ciudad de México, el cual fue escenario de muchas escenas de la película de Buñuel. El retrato crudo de la pobreza urbana y sus tragedias tocaron fibras sensibles, tanto de la crítica como del público que, no acostumbrado a la crítica del discurso

nacionalista desde el cine nacional, rechazó ampliamente su exhibición. A boca del propio director su propuesta era hacer:

[...] un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis. He observado cosas que me han dejado atónito y he querido trasponerlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que pueda aparecer en todo. Siempre me he sentido atraído por el aspecto desconocido o extraño, que me fascina sin saber por qué.¹⁹⁵

Buñuel sacó las cámaras de los estudios y filmó en locaciones, por ese entonces en zonas periféricas de la Ciudad de México, utilizando muchos actores no profesionales para evitar caer en la empatía entre el público y el retrato de las familias pobres urbanas, tal como se venía haciendo en las películas de género. Además, se añade la negativa de un final feliz o solución a los conflictos planteados en la película. La miseria exhibida es producto del crecimiento desigual y la ciudad aparece como un escenario en donde se pugna una batalla entre tradición y modernidad. Una escena que refuerza esta idea se aprecia cuando tres jóvenes liderados por “Jaibo”, atacan a Don Carmelo, un ciego quien se ganaba la vida haciendo música en las calles. En el fondo del cuadro aparecen los cimientos de un gran edificio en construcción, simbolizando el proyecto urbano durante la política desarrollista del presidente Miguel Alemán. Sin embargo, lo que en realidad se muestra es una barrera o límite para aquellos que quedarán marginados del progreso: aquellos desamparados que quedarán atrapados entre el mundo rural y la modernidad. Para reforzar esta idea, se contrastan los modernos edificios en construcción con formas de vida rurales de quienes llegan a la ciudad con la ilusión de progreso. En la casa de Meche existe

¹⁹⁵ Bazin, André y Jacques, Doniol-Valcrone, "Entrevista a Luis Buñuel" en Bazin, André (ed.) *La política de los autores*, Editorial Ayuso, Madrid, 1974, p. 203.

un establo con gallinas, burras, gallos y cabras que sirve de refugio para “Ojitos”, un niño indígena, que ha sido abandonado por su padre en el mercado citadino. Es así, que Buñuel se sirve del marco de la ciudad para construir la idea de una ciudad plural pero no integrada, en la cual sus protagonistas quedan marginados del progreso. Allí radica la mirada rupturista y subversiva de *Los Olvidados* que quiebra con las formas de representación de la realidad nacional en el cine mexicano.

Desafiado por la crítica y varios sectores de la audiencia local, el director español Luis Buñuel se convirtió en una figura prestigiosa en el cine mexicano, así como en los campos artísticos y literarios de México y el resto de América Latina, dando inicio al cine de autor, proclamado años más tarde por los directores franceses y teóricos de la *Nouvelle vague*.¹⁹⁶ Antes de su llegada a México en 1946 como exiliado, visitó el país para proyectar el cortometraje *Un perro andaluz* (1929) que precedió una conferencia del poeta y teórico del surrealismo André Breton en El Palacio de Bellas Artes. La película, con guion compartido entre Salvador Dalí y el propio Buñuel, causó impresión en figuras destacadas del mundo artístico y literario de México, entre ellos el poeta y crítico de cine, Xavier Villaurrutia, así como el director de fotografía, Manuel Álvarez Bravo, quien había sido asistente del director soviético Sergei Eisenstein durante su paso por México.

¹⁹⁶ Fuentes Víctor, “Confluences: Buñuel’s Cinematic Narrative and the Latin American New Novel”, *Discourse*, 26.1 (Winter and Spring 2004), pp. 91-110, Wayne State University Press, Michigan.



Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Durante la década del cincuenta, se produjo un cambio tecnológico importante que amplió las formas de producir cine sin necesidad de recurrir a los grandes estudios y productoras. De esta manera se podía rodar en exteriores con un equipo de producción reducido que abarataba y ofrecía la posibilidad de conseguir resultados más realistas durante el rodaje. Este desarrollo tecnológico permitió, en parte, el origen de la producción de películas independientes¹⁹⁷, en tanto se realizaban por fuera de los esquemas industriales, demostrando que no era necesario recurrir a grandes intereses económicos, estrellas actorales, sindicatos y formatos basados en géneros para realizar cine e incluso tener

¹⁹⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, identifica un período de producción independiente entre 1942-1965, que configura una fase precursora de producciones independientes luego del 1968. Véase: De la Vega Alfaro, Eduardo, "1942-1965. El cine independiente mexicano", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II SEP, UNAM, México, 1988.

buena crítica.¹⁹⁸ Tal es el caso de la película *Raíces* de Benito Alazraki (1921-2007), producida por la compañía Teleproducciones de Manuel Barbachano Ponce, en 1954. Esta casa productora se había fundado para elaborar los cortos semanales TeleRevista y Cine Verdad, que sustituyeron a los noticieros cinematográficos tradicionales, obsoletos por ese entonces por la aparición de la televisión.¹⁹⁹

Raíces, que inaugura la producción de cine por fuera de los márgenes industriales, es una adaptación de cuatro cuentos indigenistas del libro *El diosero* de Francisco Rojas González, los cuales desarrollan como idea central el contraste entre el mundo indígena y el paso de la modernidad en México en la década del cincuenta. Cada cuento fue filmado en una locación diferente: Hidalgo, Chiapas, Yucatán y Veracruz. El primer cuento "Las Vacas", manifiesta un espíritu de crítica social al retratar la desigualdad entre una familia indígena extremadamente pobre y una pareja burguesa que viaja en un carro de lujo al Valle del Mezquital con el afán de contratar a una indígena como mucama en su casa en la ciudad de México.

Desde el inicio, la idea central de la película se va construyendo sobre la oposición tradición/modernidad al iniciar con vistas panorámicas de plantas industriales, Ciudad Universitaria, edificios gubernamentales, escuelas públicas, el Palacio de Bellas Artes y burócratas caminando por el centro de la Ciudad; símbolos de la modernidad que contrastan con imágenes del volcán de Popocatepetl, cascadas, bosques y ruinas de las ciudades prehispánicas. Con el afán de imprimir un carácter realista y documental, un cartel advierte: "Los

¹⁹⁸ De la Vega Alfaro Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, UDG, México, 1991, p. 46.

¹⁹⁹ García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano*, p. 186

interiores y exteriores de esta película son auténticos. Ninguna escena ha sido filmada en estudios cinematográficos. Los actores no son profesionales son parte del pueblo mexicano". La idea central de la película se refuerza con imágenes de ruinas ciudades de ciudades del México prehispánico como Teotihuacán, Tula y Chichen Itzá y una voz en *off* que guía el sentido antropológico y documental del film hasta de iniciar el primer cuento.

En nuestro México, bajo la misma luz, sobre la misma tierra coexisten tradiciones y formas arcaicas con los elementos más avanzados de la vida moderna que hoy se mezclan sin cesar formando el rostro vigoroso del pueblo. Parte vital de esta mezcla son los indios mexicanos que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra, los indios son verdaderamente las raíces del México que germina. Veremos ahora sobre rostros vivos, semejantes a estos, expresadas las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo y la dignidad.

La película presenta varias marcas que nos hablan de elementos renovadores, en tanto se articula un discurso de crítica social diferente al enunciado por cintas producidas bajo esquemas industriales-clásicos. Entre ellos podemos advertir un interés por hacer visible en el cuerpo del relato, a sectores marginados de la población mexicana, como son los pueblos originarios y los sectores rurales sumidos en la pobreza; el uso de actores no profesionales, miembros de colectividades autóctonas, en papeles centrales y el rodaje en diferentes locaciones del territorio mexicano. Sumado a estos formalismos, *Raíces*, se construye bajo una postura crítica al resaltar los conflictos del estado actual del proyecto modernizador llevado a cabo a través de las políticas económicas basadas en la industrialización, urbanización y crecimiento del consumo. En este sentido, *Raíces* se configura como una crítica de una nueva etapa histórica a la que se enfrentaba el país alentada desde los medios de comunicación masiva, tanto desde el Estado como de empresas privadas que

buscaban transformar los hábitos de consumo de las masas urbanizadas. Vale recordar que la primera emisión televisiva, buscó justamente eso: el 1º de septiembre de 1950 la señal abierta televisiva aparece por primera vez con el IV informe de Gobierno de Miguel Alemán, auspiciada por los neumáticos Goodrich-Euzkadi y los relojes Omega.²⁰⁰



Raíces (Benito Alazraki, 1954)

La forma de producción cinematográfica experimentada en *Raíces*, sin necesidad de recurrir grandes estudios, alentó a que varios directores, sin lugar en la industria, buscaran nuevas formas de producción fílmica con mayor libertad autoral. Bajo este ímpetu, en 1961 se conformó el grupo Nuevo Cine con la publicación de la revista *Nuevo Cine*. Los integrantes de dicho grupo fueron Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Emilio

²⁰⁰ Mejía, Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1989, p. 158.

García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis González de León, Eduardo Lizalde, Salomón Láiter, Manuel Michel, Paul Leduc, Rafael Cordiki, Julio Pliego y otros más, quienes plasmaron sus objetivos en un *Manifiesto*²⁰¹. Este documento es consecuencia de la postura de críticos, directores y estudiantes del cine por renovar el campo cinematográfico. El crítico Jorge Ayala Blanco, en *La aventura del cine mexicano*, explica: "Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética".²⁰²

El grupo abogaba por una apertura de oportunidades para nuevos cineastas; consideraban al cineasta como un creador parecido al literato, al pintor o al músico, a quien se le debían las facilidades para expresarse; exigían la libertad de producción y exhibición de cine independiente, y estaban convencido de que lucharían por la creación en México de una cultura cinematográfica²⁰³.

Sobre las influencias externas del grupo, comenta con ironía Ayala Blanco:

saber inglés y sobre todo, francés resulta indispensable: se nutren en revistas especializados (*Cinéma'60*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Film Culture*, *Sight and Sound*, *Films and Filming*, etcétera) que leen con avidez, discuten y tratan de descifrar y asimilar [...] Es la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana.²⁰⁴

El nacimiento del grupo y de la revista *Nuevo Cine* coincide con un momento de renovación y diálogo entre las diferentes artes visuales y representantes de la literatura. Varios integrantes del *Nuevo Cine* celebraron reuniones con algunos artistas destacados como Luis Buñuel, Luis Alcoriza,

²⁰¹ *Revista Nuevo Cine*, Vol. I, año I, abril de 1961, México, p. 3.

²⁰² Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1985, p. 315.

²⁰³ Véase: Antoine De Bareque, *La Política de Los Autores: Manifiesto de una Generación De Cinéfilos*, Paidós, Barcelona, 2003.

²⁰⁴ Ayala Blanco, *op cit.*, p. 316.

Carlos Fuentes y José Luis Cuevas. Y aunque estos últimos no formaron parte del grupo, su influencia de estos destacados personajes fue muy importante para que los jóvenes cineastas y críticos tomaran conciencia de crear un nuevo cine que debía reaccionar ante las formas tradicionales de representación de la cultura mexicana.²⁰⁵

En el campo de la plástica, a diferencia de lo que sucedió en Argentina, en México también se manifestó una renovación en la cultura visual del momento²⁰⁶. Durante los primeros años de la década del cincuenta y hasta mediados de los años setenta, varios artistas que luego fueron identificados como la Generación de la Ruptura, establecieron diálogos con varios realizadores cinematográficos.²⁰⁷ Octavio Paz, autor del concepto dedicado a la obra pictórica de Rufino Tamayo en un texto de 1950, consideró que "Ruptura" correspondía con una actitud crítica ante el nacionalismo revolucionario y el realismo social esbozado por varios pintores precedentes.²⁰⁸ El concepto fue apropiado para identificar a una generación entera de artistas como Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Alberto Gironella, Vicente Rojo Almazán, Juan Soriano, José Luis

²⁰⁵ Mora, Carl J., "Mexican Cinema. Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980" en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1997, pp. 37-75.

²⁰⁶ Véase, Eder, Rita, (ed.) *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967, catálogo de la exposición*, UNAM, México, 2014.

²⁰⁷ La exposición titulada *Ruptura 1952-1965* se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil en 1988. La muestra presentó a José Bartolí, Gunther Gerzso, Mathías Goeritz, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Arturo Souto y Rufino Tamayo como antecedentes de la Ruptura. Como artistas "rupturistas" exhibió la obra de Lilia Carrillo, Arnaldo Cohen, Pedro Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Fulgieres, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Vlady, Roger Von Gunten y Héctor Xavier. Véase: Manrique, Jorge Alberto, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano", en *Ruptura 1952-1965*, catálogo de la exposición Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1988, pp. 25-42; Eder, Rita, "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en *Historia del arte mexicano*, a. ed., tomo. 15, Arte Contemporáneo III, SEP, SALVAT, México, 1986, pp. 2201-2200.

²⁰⁸ Paz, Octavio, "Tamayo en la pintura mexicana", *México en la obra de Octavio Paz*, vol. III, *Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 323-334.

Cuevas²⁰⁹, entre otros, que expresaron una ruptura con las tradiciones plásticas identificadas con Escuela Mexicana de Pintura. Si bien no fue un movimiento organizado²¹⁰, todos ellos renovaron los lenguajes visuales, marcando el comienzo de una nueva manera de pensar la visualidad en el arte mexicano que el historiador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique describe de la siguiente manera:

El país se decía revolucionario y la pintura coincidía con esa idea. No fue promotora de cambios sociales, pero sí funcionaba dentro de la situación del país. Andando el tiempo, en pleno neoporfirismo a partir del régimen de Alemán, la pintura mexicana perdió totalmente pie. Parecía como si no diera cuenta de que ya no se vivía el México de Obregón, Calles o Cárdenas. Los hechos armados de la Revolución empezaron a ser recuerdo de viejos, y no algo cercano y vívido. Nada más hueco en ese momento que seguir pintando sombrerotes, tehuanas y soldaderas. Los problemas, tanto sociales como culturales, eran otros. La lucha pasada se convertía en novela y los trajes regionales (antes punta de lanza en el esfuerzo por afianzar lo nacional) en atracción turística. [...] Al agotamiento formal, pues, hay que agregar como causa de la caída de la escuela mexicana su agotamiento temático.²¹¹

Por otro lado, en 1963 se crea en la Universidad Nacional Autónoma de México la escuela de cine Centro Universitario de Estudios Cinematográficos bajo la dirección de Manuel González Casanova. La cual se erigió como la primera escuela seria y comprometida para la formación de cineastas²¹². Por su parte, el historiador Aurelio de los Reyes, sostiene que “los egresados del CUEC [...] han revitalizado la industria cinematográfica mexicana, uno de los objetivos

²⁰⁹ José Luis Cuevas, en su ensayo “La cortina de nopal” señalaba cómo el nacionalismo imponía un velo que impedía ver lo que sucedía en el exterior.

²¹⁰ Véase, Del Conde, Teresa, “La aparición de la Ruptura”, pp. 187-212, en *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, Italia, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999, p. 191.

²¹¹ Manrique, Jorge Alberto, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, pp. 37-53, en Fernández Martha, Margarito Sandoval, (compiladores), *Jorge Alberto Manrique. Una visión del arte y de la historia*. Vol. IV, UNAM, IIE, México, 2007, p. 40.

²¹² Para información detallada sobre la enseñanza del cine en México, Véase: De los Reyes Aurelio “La enseñanza del cine” en De los Reyes Aurelio (coord.), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, pp. 357-390.

principales de sus respectivas creaciones, [...]”²¹³. Ese mismo año, 1963, Luis Echeverría Álvarez es nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, quien apoyó la organización en 1965 del Primer Concurso de Cine Experimental organizado por la sección de técnicos y manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica. La importancia del concurso nos habla de varias rupturas en la forma de concebir el hecho cinematográfico. Por un lado, se buscaban nuevos talentos para ingresar a la debilitada industria cinematográfica que atravesaba su peor crisis y al mismo tiempo nos habla de un período de renovación de la cinematografía en tanto se expresaron nuevas temáticas alejadas del convencionalismo comercial, búsquedas estéticas e incluso películas que criticaron la situación social y la perspectiva política. El concurso demostró que era posible en México producir un cine que hiciera frente a las expectativas genéricas desafiando los cánones clásicos y expresando ideas personales o de grupo.

Para el crítico Jorge Ayala Blanco, lo expuesto en el concurso "marcaría un parteaguas en la historia del cine nacional pues, entre otras cosas, demostraría la existencia de una nueva y pujante generación de directores, técnicos y actores lo suficientemente capaz de darle nuevo sentido a una cinematografía mexicana sumergida en el marasmo creativo y comercial".²¹⁴ En pocas palabras, el concurso demostró que era posible en México producir un cine que hiciera frente a las expectativas genéricas desafiando los cánones clásicos y expresando ideas críticas personales o de grupo.

²¹³ De los Reyes Aurelio (coord.), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, p. 386.

²¹⁴ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era, 1979, p. 310.

En el certamen, Juan Guerrero, egresado del CUEC, obtuvo el premio a la mejor música original por su película *Amelia* (1965), sin embargo, la mayor atención se la llevó el director Rubén Gámez, un fotógrafo que había estudiado en Los Ángeles y trabajaba realizando cortos publicitarios con la presentación de *La Fórmula Secreta* (1965). La película de Gámez, obtuvo los premios a la mejor película, mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical. Esta cinta nos habla de un proceso de politización de la imagen cinematográfica mexicana al expresar una crítica a la modernización cultural y económica impulsada por grandes las transnacionales que comenzaban a hegemonizar las pautas de consumo. Caracterizada por una impronta experimental²¹⁵ y poética de sus imágenes, *La Fórmula Secreta* se compone de una serie secuencias provocadoras que reflexionan, a través de la imagen y el sonido, sobre las transformaciones en el *ser mexicano* en este periodo.²¹⁶ En *La Fórmula Secreta*, el director construye un mundo audiovisual muy complejo, a través del cual indaga y critica cómo se enfrenta el mexicano a los relatos fundadores de su identidad y al avance de la modernidad capitalista. A lo largo de la cinta, Gámez demuestra una postura crítica y discursiva al retratar atributos supuestamente mexicanos, los exagera, juega con ellos y nos los presenta visualmente. El crítico Jorge Ayala Blanco describía así a las películas de Gámez:

Las películas del mexicanísimo Gámez, también apuntan hacia territorios extremos de cine de poesía. Sin duda con respecto a *La Fórmula Secreta*, su rabia lírica se ve en *Tequila* muy menguada,

²¹⁵ Para una visión más amplia del cine experimental mexicano, véase: Lerner Jesse, y Rita González, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, México, 1998.

²¹⁶ Momento en que la economía nacional, a pesar del gran crecimiento sostenido durante décadas, hacia mediados de la década de los sesenta el modelo de industrialización por sustitución de importaciones encontraría sus límites de crecimiento. Las tasas de crecimiento desde 1950 registran un incremento constante que alcanzan su nivel máximo histórico en 1965, año que comienzan a descender sostenidamente hasta 1970 que gracias al *boom petrolero* se recuperó hasta la crisis de 1982. Véase: Gracida, Elsa, M., "El desarrollismo" en Semo, Enrique (coord.), *Historia Económica de México*, UNAM, Océano, 2004.

envejecida, anacrónica, demasiado única a una exánime idea de la fotogenia, pero por relampagueantes momentos, ese recurso a la fotogenia exánime aún conserva su nobleza original. Gámez se ha convertido en un poeta del viento y de la lluvia. El viento pasmado del espanto y la lluvia proveniente se acompañan, para conceder el residual ímpetu poético de *Tequila* dimensiones más cósmicas que cómicas. [...] En la asfixia ecuménica del México de los noventa ya no hay sitio para el llamado del nacionalismo defensivo contra las transfusiones de Coca-Cola (la norteamericanización de todos tan temida, que denunciaba *La Fórmula Secreta*). Ahora los ríos corren ensangrentados y los grifos de agua se sangran.²¹⁷

Podemos observar que algunas de las influencias en la obra de Rubén Gámez van desde el cine de vanguardia de Serguei Eisenstein, así como también del esteticismo de Andréi Tarkovsky; el surrealismo de Luis Buñuel y el realismo-mágico; la literatura de Carlos Fuentes y de Juan Rulfo hasta la pintura del belga René Magritte. Explicaba el director a una revista en 1992: "Si hay una influencia clara, es Magritte, curioso".²¹⁸ En otra entrevista en 1998, sostenía que el género literario más cercano a sus películas era el surrealismo: "Yo creo que el surrealismo, poesía también claro. Es una pretensión mía decirlo, pero creo que sí hay algo." Y ante el cuestionamiento sobre directores y escritores que inspiraron sus películas:

Pues en cierta manera Buñuel, por sus imágenes tan bizarras, eso sí tiene una influencia que no puedo negar, o películas como *Perro Mundo*, que me impresionaron muchísimo, ese documental italiano, ¿se acuerda? Bergman también, son de las gentes que me han influido mucho. [...] Lo curioso del asunto es que lo que más me influyó fue la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Luego hablé con Carlos Fuentes para que me hiciera el texto de la parte urbana de la película, pero estaba muy ocupado porque se estaba filmando una película de él y desgraciadamente no pudo colaborar. Pero Rulfo lo hizo muy bien, la parte urbana la hizo excelente. Yo creo que lo que me hizo hacer la película fue más bien la novela de Carlos Fuentes, que me encantó cuando la leí. Para mí es una novela extraordinaria.²¹⁹

²¹⁷ Ayala Blanco, Jorge, "La guarapeta visionaria" en Ortega Enrique y Ángel S. Garcés, (coords.), *Cine documental mexicano Contemporáneo. México íntimo y profundo*, Gráficas Huesca, España, 1999, p. 89.

²¹⁸ Yanes, Gabriela, "La búsqueda de lo mexicano", en *Dicine*, Núm. 48, noviembre 1992, México DF, pp. 23-25.

²¹⁹ Entrevista a Rubén Gámez en Granados Garnica, Víctor Manuel, *op cit.*, p. 117.

La Fórmula Secreta señala un proceso histórico relacionado con la colonización y el capitalismo en México, algo a lo que apuntaban las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano como el eje central de discusión y temática en sus películas, según los defensores de esta categoría.²²⁰ Ayala Blanco manifestó que la cinta *La Fórmula Secreta*, "postulaba un cine político antiimperialista desde una vertiente de imaginación desbordada, postsurrealista, rabiosamente poética".²²¹ El cine de Gámez, se asemeja a un sistema de escritura flexible que escapa a la narrativa clásica. En *La Fórmula Secreta*, se utiliza un montaje de proposiciones (imágenes) que se contrastan para generar una forma de razonamiento.²²² Esta idea cinematográfica demuestra la influencia de las teorías del montaje de Sergei Eisenstein, las cuales tuvieron mucha resonancia, no sólo en el cine de Gámez sino en otros cines del mundo, así como también en la cinematografía publicitaria.

El cine de Gámez, recoge el cine vanguardia que, en países como Francia, Rusia, Alemania, Italia, exploraban las posibilidades expresivas y poéticas del cinematógrafo. Además, se hace presente la influencia de Jean-Luc Godard en tanto se aprecia una búsqueda por un lenguaje poético, que rompe con la tradición clásico industrial al pulverizar el principio de naturalidad, al incorporar por ejemplo miradas de los actores a las cámaras o elipsis espaciales sin un sentido prospectivo. Además, las frases publicitarias, la enunciación de símbolos y el diálogo intertextual como la lectura del poema de Juan Rulfo, así

²²⁰ Véase, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, SEP-UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988; Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991.

²²¹ Ayala Blanco, *op cit.*, p. 310.

²²² Sergei Eisenstein, teorizó sobre el "montaje de atracciones", el cual es la construcción de un significado a través de la yuxtaposición de planos mediante el montaje. Las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos. Véase: Eisenstein, Sergei, *El Sentido del cine*, (Norah Lacosta, trad.), Siglo XXI, México, 1986.

como la utilización de sonido ambiente y el silencio cuando no se corresponde con las imágenes, organizan de forma alternativa a la demarcación de planos y secuencias de acuerdo con las leyes del modelo clásico. En *La Fórmula Secreta*, se confunde la fantasía con la realidad y la ensoñación con la vigilia, para conformar una estética reflexiva del entorno social.²²³



Magüeyes (Rubén Gámez, 1962)

La Fórmula Secreta, expresa, además, un proceso de desfragmentación de fórmulas establecidas de producción cinematográfica que fue dando paso a un discurso fílmico cada vez más denunciante de los procesos políticos y económicos, en donde se reducen los límites entre ficción y documental; estrategias que se radicalizarán en el seno del movimiento estudiantil en torno a 1968 y durante las dos décadas siguientes. En esta línea vale la pena rescatar el trabajo del fotógrafo Ignacio López (1923-1986) quien realizó, durante la década del cincuenta un amplio e importante trabajo documentalista tanto como fotógrafo de foto fija como en movimiento. López consideraba a Gámez como "el más importante y respetable documentalista de este país. Tiene gran oficio, domina la imagen en todos sentidos, muchas veces la imagen es agresiva [...]"

²²³ Véase: Stabile, Ignacio, *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula Secreta y Tequila*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2014.

desgraciadamente su material, el material personal, *La Fórmula Secreta*, *Magueyes* o *Los murmullos siguen enlatados*".²²⁴



La fórmula secreta (Rubén Gámez, 1965)

Frente a la negativa del Sindicato de Trabajadores y Manuales, para trabajar dentro de la industria cinematográfica, López aceptó participar para la compañía Productores Unidos, dirigida por Fabián Arnaud. Allí realizó varios documentales entusiasmado con este género por las lecturas de Paul Rotha y Robert Flaherty, así como también el impacto que tuvieron en él los documentales que circulaban en cine clubes de la Ciudad de México, "sobre todo aquel cine club que dirigía en el IFAL Álvaro Custodio, empecé a ver a otros documentales con un carácter más incisivo, más político y social"²²⁵, explica López. El primer documental en el que participó como fotógrafo, se llamó *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) el cual fue un encargo del Instituto Nacional Indigenista, pero lo decepcionó la censura institucional que solo permitía mostrar imágenes positivas del mundo indígena. Bajo el auspicio de Emilio Azcárraga Milmo, viajó a Cuba durante medio año con un equipo de

²²⁴ Rovirosa, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1990, p. 44.

²²⁵ *ibíd.*, p. 38.

trabajo para realizar un documental sobre los primeros meses de la Revolución cubana. Sin embargo, a los pocos meses de rodaje, el director Héctor Cervera renunció a su puesto por falta de interés en la Revolución cubana y López se hizo cargo de la dirección, además de hacer la fotografía. En esa ocasión López logró fotografiar a los líderes de la Revolución: Fidel Castro junto a su hermano Raúl, Camilo Cienfuegos y el Ernesto Guevara. Para recrear escenas de la batalla de Sierra Maestra, contó el apoyo del gobierno cubano: "Nos prestaron tanques *sherman* que dispararon, participaron los `barbudos´ con sus metralletas y su armamento y se obtuvieron escenas filmadas de un gran realismo [...] con un planteamiento sociológico muy serio"²²⁶, recuerda. La película no pudo terminarse por falta de presupuesto para editarse, a pesar de tener ofertas de compra por parte de la Unión Soviética y China, pero lamentablemente las imágenes descansan en alguna bodega de Televisa.²²⁷

López destacaba la importancia del documental como forma de retratar los problemas y conflictos sociales y políticos, pero que sin embargo en México se carecía de un movimiento organizado de documentalistas con una postura ideológica que guiara el discurso de las producciones: "El cine documental hecho de un país disperso no tiene un fondo ideológico sólido"²²⁸, reclamaba. López, abogaba por la formación de una asociación de documentalistas en torno a las incipientes producciones de alumnos del CUEC y las figuras de Rubén Gámez, Eduardo Maldonado, Carlos Cruz, Carlos Roviroza, Carlos Mendoza y Óscar Menéndez, "que tarde o temprano tendría cuanto menos una fuerza ideológica para plantear y replantear al Estado [...] lo que queda por hacer es un cine

²²⁶ *ibíd.*, p. 40.

²²⁷ *ibíd.*

²²⁸ *ibíd.*, p. 45.

documental de guerrilla, absolutamente de guerrilla. Me refiero al cine documental que pueda exhibirse y recorra vecindades".²²⁹

Otro cineasta que antecede a los trabajos de cine militante, antes del movimiento estudiantil en Óscar Menéndez, quién se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas bajo la tutela de maestros militantes comunistas a quienes admiraba: "La escuela estaba llena de maestros comunistas, pero de aquellos comunistas entregados con una fe y con un espíritu total a la formación de la gente, a la formación nacionalista de los alumnos"²³⁰. Posteriormente viajó a Checoslovaquia para continuar sus estudios de cine y a su regreso a México se vinculó con el Partido Comunista Mexicano.²³¹

Menéndez, realizó numerosos trabajos para el Instituto Indigenista al documentar en diversas comunidades indígenas las formas de vida, tradiciones, fiestas y formas de organización de social. Sin embargo, él apostaba por un cine comprometido ideológicamente, interesado por una postura crítica de los acontecimientos de la sociedad:

la temática creo que está contemplada siempre desde un punto de vista ideológico. Yo creo profundamente en la ideología de los individuos y, en mi caso personal, estoy de un lado. Estoy del lado de la gente que tiene un pensamiento opuesto a la denominación común; un poco recordando a Gramsci, o a Revueltas, por qué no. Yo creo que estudiamos todas las filosofías, pero hay una del oprimido que tiene grandes valores que obviamente no pueden superarse por la misa opresión. Entonces, ¿quién le da voz a aquellos que están oprimidos?, los escritores, los pintores, los productores de imágenes o de arte. Por ejemplo, habría que pensar en Francisco Goitia, [...] él está dando voz a esa gran angustia y esa gran tragedia que tiene el pueblo mexicano en muchos conceptos, de carácter existencia o de carácter fisicoeconómico [sic].²³²

²²⁹ *ibíd.*, pp. 49-50.

²³⁰ *ibíd.*, p. 70.

²³¹ Entrevista a Óscar Menéndez por Álvaro Vázquez Mantecón para el *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 1º de agosto de 2006.

²³² Rovirosa, José, *op cit.*, p. 70.

Menéndez, quien abrazó el cine en su forma documental, consideraba que los documentalistas mexicanos se apoyan sobre las bases que sentaron los documentales de la Revolución de 1910:

Entonces es muy justo pensar que el gran cine mexicano surge del documental y, sobre todo, de la Revolución Mexicana, Con Toscano, Abitia, Rosas, todos ellos conceptúan el registro fílmico como un evento imprevisible, en donde se va fiando en el celuloide las principales escenas que conforman la historia contemporánea de nuestro país. O sea, el cine documental tiene la importancia de no mentir, porque a pesar de todas las manipulaciones que se pueden hacer, o que se quieran hacer -el cine documental también tiene una gran voz de manipulación-, en la etapa revolucionaria el cine documental desmitifica totalmente la historia de la Revolución. ¿Por qué? Porque es imposible cambiar las actitudes, los gestos, el espacio y el escenario de la Revolución Mexicana y quizás se salva. La mejor historia de la Revolución está en el cine, no está en los textos. A partir de este concepto, que es importante mencionarlo, como una cuestión específica sobre el cine documental, pienso que, consciente e inconscientemente, los cineastas mexicanos tenemos ese bagaje atrás que apoyó a este género cinematográfico.

Bajo estas ideas realiza en 1965, pero fuera del Concurso de Cine Experimental, Óscar Menéndez realizó *Todos somos hermanos*, una película sobre las movilizaciones políticas de la izquierda mexicana de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, que incluía fotografías de Héctor García y Enrique Bordes Mangel sobre la represión al movimiento ferrocarrilero entre 1958-1959. Además, de una dramatización sobre el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo se incluyen imágenes de las protestas por la invasión de República Dominicana por las tropas de la Organización de Estados Americanos. Menéndez envió *Todos somos hermanos* al Festival Internacional de Cine de Viña del Mar de 1967, si bien la cinta no destacó en el certamen, fue la única película mexicana en aquel importante evento en el ámbito del Nuevo Cine Latinoamericano.

Advertimos que de acuerdo con los ejemplos revisados en este período 1950-1965 emerge una línea de producción fílmica con interés en lo

experimental y lo documental como retrato de las desigualdades que el proyecto modernizador aceleraba, alejándose del tratamiento pintoresco que el nacionalismo revolucionario había construido sobre las poblaciones originarias. Durante esos años, aparecieron partidos menos colaboracionistas con el régimen priísta, tanto de la izquierda como de la derecha, y fuera de la estructura de partidos incluso había movimientos armados, así urbanos como rurales que reivindicaban el triunfo de la Revolución cubana de 1959. Las medidas represivas y las campañas contra las guerrillas por parte de unidades del ejército y la policía dieron batalla a las rebeliones armadas. El régimen encarceló a cientos de personas por motivos políticos, hechos que las autoridades ocultaban, aunque también hubo momentos de represión abierta, así como también desaparecidos y asesinatos de líderes, activistas y agitadores. De modo que, desde la segunda mitad de 1960, el documental se encontraba a la espera de su utilización como dispositivo de concientización política y una posible movilización que despertaría tras los sucesos del 2 de octubre.

En esa coyuntura, el movimiento estudiantil se manifestó como la oposición a un orden social injusto y el sistema político no democrático que había mantenido la estabilidad necesaria para que prosperara dicho orden. La brutal masacre de integrantes de un movimiento estudiantil congregados en la Plaza de Tlatelolco en 1968 tuvo el efecto de agudizar la radicalización del movimiento. Posteriormente, en un intento de aliviar las tensiones sociales, el gobierno de Luis Echeverría toleró el activismo izquierdista dentro de la universidad y aumentó considerablemente el presupuesto de educación pública y la cantidad de puestos para nuevos estudiantes en la universidad. El movimiento estudiantil aprovechó la atmósfera de mayor tolerancia para exigir cambios radicales en los

programas de estudios de distintas facultades de la UNAM, aumentando la participación de estudiantes y personal docente en la formulación de políticas académicas. Hasta 1975 se implementó un conjunto de cambios curriculares diseñados para satisfacer las exigencias del movimiento estudiantil; esos cambios tuvieron el efecto de reconfigurar el programa de la Escuela en uno esencialmente marxista ya que, entre otros, el nuevo programa requería siete semestres de teoría marxista.²³³



El grito (Leobardo López Arretche, 1968)

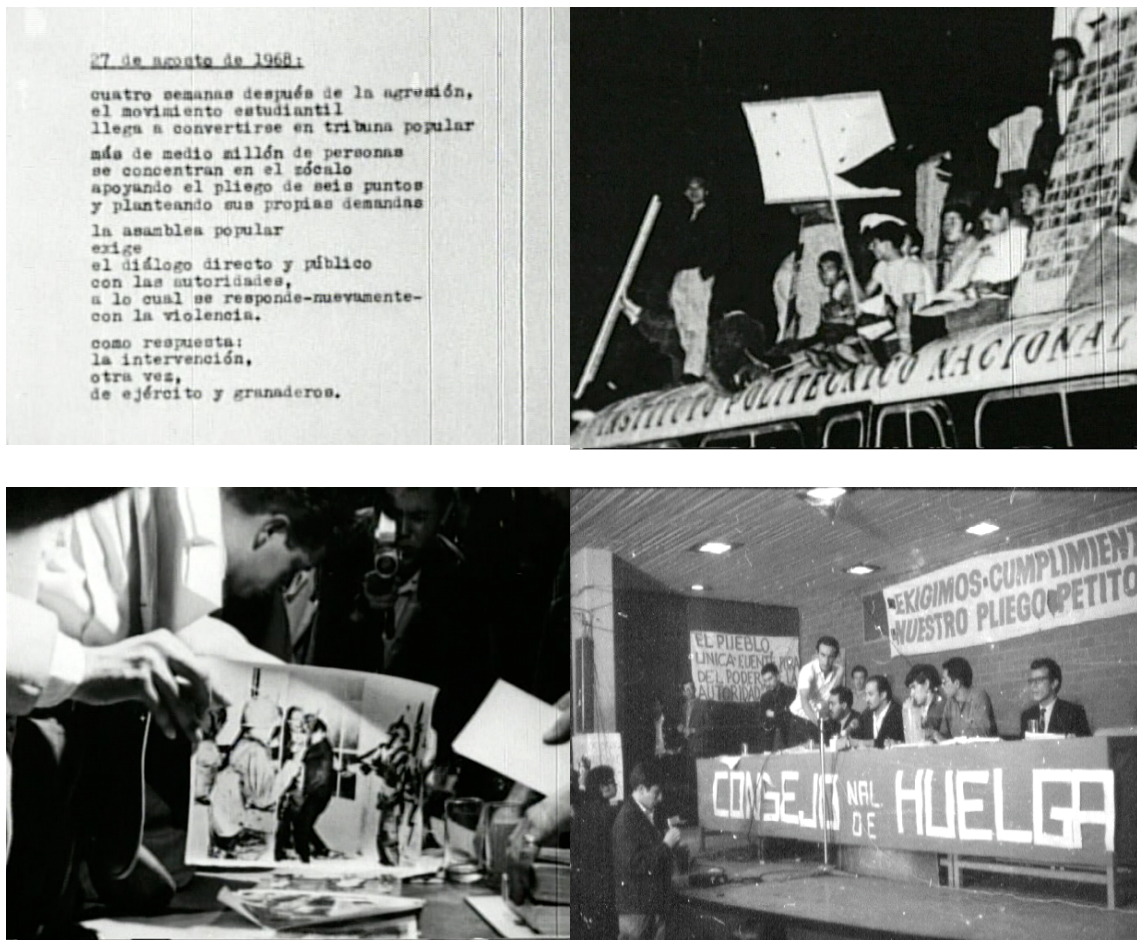
²³³ Véase: Babb, Sarah, "Del nacionalismo al neoliberalismo: El ascenso de los nuevos *Money Doctors* en México". En Daniel Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 155-172, 2005.

El testimonio de algunos protagonistas del movimiento estudiantil nos ayuda a comprender las ideas, imaginarios y posturas que estaban en juego. Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, del Consejo Nacional de Huelga por parte de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, comentaba sobre los ideales que rondaban el ámbito estudiantil: "Estaba el Che, el auge en la Revolución Cubana, acababa de iniciarse, acaba Fidel de tomar el poder. Veíamos la posibilidad real del hombre nuevo que buscaba el Che." Por su parte, Marcelino Pelleró, del Consejo Nacional de Huelga por parte de la Facultad de Ciencias, explicaba que "estábamos en estado agitación permanente. La causa central de nuestra movilización era la Guerra de Vietnam. La solidaridad con los combatientes vietnamitas que se oponían a la invasión gringa fue el eje central de movilización estudiantil, en todo el mundo, en todo la década".²³⁴

Las películas realizadas en torno al suceso de 2 de octubre de 1968, se proclaman, todas ellas, por un cambio social además de ser producidas en la clandestinidad. *El Grito* (1968) de Leobardo López Arretche, inaugura el cine político militante en México, al erigirse como uno de los pilares de la lucha del movimiento estudiantil contra el gobierno, en tanto se articula a través de las imágenes y sonidos, un discurso diferente al enunciado por el cine crítica social realizado durante los periodos previos. Esta película fue concebida en el seno del grupo de estudiante del CUEC de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes sacaron las cámaras a las calles para registrar los enfrentamientos entre policías y estudiantes durante julio-octubre de 1968. Con ese material, el Comité Nacional de Huelga, produjo cuatro comunicados

²³⁴ Entrevistas realizadas en el cortometraje Testimonios "Memorial 68" (2007).

cinematográficos, con la intención de denunciar, anunciar demandas y llamar a la movilización.



Comunicado cinematográfico del Consejo Nacional de Huelga (CUEC, 1968)

El enfrentamiento entre el gobierno y los estudiantes llevó al movimiento estudiantil a tomar conciencia de que la forma más idónea de participar en la crítica al orden social existente era a través de la imagen cinematográfica. Ayala Blanco, explica que "alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica, egresados y maestros se asumieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, trataron de registrar fílmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible". La movilización estudiantil de 1968 fue el detonante que impulsaría un cine políticamente comprometido con la liberación nacional y la

descolonización cultural. En este proceso participaron varios grupos de cineastas entre ellos Taller de Cine Octubre y Cine Testimonio, que adoptaron como suyos los postulados del Tercer Cine de Octavio Getino y Solanas y otros grupos se agruparon en torno al Cine Imperfecto de Julio García Espinosa.

El Taller de Cine Octubre²³⁵ se creó en 1973 en el seno del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Lo integraron, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Armando Lazo, José Luis Mariño, José Rodríguez, Carlos Julio Romero, Lourdes Gómez, Trinidad Langarica, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg. El objetivo principal del grupo era "poner nuestra producción al servicio de las luchas del proletariado y de los trabajadores en general [...] y contribuir en el proceso de toma de conciencia de las clases explotadas de nuestro país".²³⁶ El Grupo Cine Testimonio quienes produjeron algunas películas como *Atencingo* (1973) y *Una y otra vez* (1975) de Eduardo Maldonado: la primera un análisis de la condición campesina y, la segunda, sobre la condición obrera. Ambas plantean problemas sociales, económicos y culturales de distintas zonas de México.

El planteamiento teórico del Tercer Cine, aparece publicado por primera vez en México durante 1970 en el primer número de la revista *Cine Club*:

Nuestra tarea aquí es descubrir, redescubrir, la realidad del pueblo, de la situación de las clases en el seno de la enajenación y de la ideología; aprehender la realidad, descubrir la falsedad de los conceptos reinantes, de las imágenes reinantes, de los símbolos reinantes, del lenguaje reinante. Nuestra tarea se convierte en la crítica teórica y práctica del orden total de nuestra "sociedad mexicana". El poder material del Tercer Cine surge de esta posibilidad. Conscientes de que 'la necesidad de proponer una actitud y un concepto cinematográfico distinto va más allá de sus posibilidades artísticas, y que se trata de un fenómeno que no podrá concebirse únicamente en términos esteticistas, no en Latinoamérica',

²³⁵ Véase: Rodríguez Rodríguez, Israel, *Teoría y práctica del cine Taller de Octubre*, Tesis de maestría, Posgrado en Historia, UNAM, 2016.

²³⁶ *Octubre*, núm. 1, agosto 1974, p. 2.

nuestra tarea es llegar a insertar la obra cinematográfica (Tercer Cine) como un hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte, en función de la vida misma, integrar la estética en la vida social. [...] La realidad es captada como un contenido significativo, como una forma simbólica, en donde los elementos simbólicos le dan un sentido y un significado a esa realidad: lenguaje, imágenes, sonidos, colores, etc. La realidad es aprendida por estos sujetos no sólo en forma racional, sino sensorialmente. Es vivida de un modo concreto. ¿Cómo se introduce el cineasta a esta realidad, a la realidad de estos sujetos, de estas clases? ¿Cómo capta, de qué modo conoce, con qué método selecciona, cómo organiza y transmite (mensaje-idea: sonido, imagen, color, etc.) esa realidad? Estas interrogantes, en realidad, son cuestiones fundamentales en la realización del Tercer Cine.²³⁷

En ese mismo número de la revista, salió publicado el Informe por el Grupo Liberación, en donde se exaltaba que el compromiso del cineasta era con la lucha por la liberación de los pueblos oprimidos y no con el arte o la cultura hegemonizada por el sistema.

El pueblo de un país neocolonizado como el nuestro, no es dueño de la tierra que pisa, ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante, al contrario: la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión en su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, en su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola. [...] Provocar información, desatar testimonios que hagan al descubrimiento de nuestra realidad, asume objetivamente en Latinoamérica una importancia revolucionaria.²³⁸

En 1972, el teórico marxista y crítico de arte Alberto Hijar, publicó el trabajo "Hacia un Tercer Cine. Antología), texto que circuló en espacios de militancias y círculos intelectuales. Allí, Hijar anotaba el valor revolucionario de la actividad cinematográfica desde diversos niveles: el poético, la praxis política y el sentido en la historia, ofreciendo así, no solo una base teórica para la actividad del cine político militante, sino también una crítica teórica a las formas de historiar las artes plásticas y el cine. Hijar, situaba al Tercer Cine, como práctica política, además de cultural, dentro del proceso de liberación nacional y

²³⁷ "Hacia una teoría del Tercer Cine en México. Planteamiento General", publicado en *Cine Club*, octubre, 1970, año 1, número 1, México.

²³⁸ "Informe por el Grupo Cine-Liberación", *op cit.*

continental al desplegar la fuerza revolucionaria de sus símbolos y discursos. El investigador Miguel Ángel Esquivel es quien más ha estudiado los escritos teóricos de Alberto Hajar y la siguiente cita, nos ayuda a comprender esta dimensión otorgado al cine militante en México:

procedente de las figuras ideológicas principalmente del Che Guevara y Frantz Fanon: uno, en lo tocante al sentido de apertura de la crítica a la ley del valor y, el otro, en lo concerniente a la referencia de la política en su definición dentro del clandestinaje. *La Hora de los hornos*: José Martí, Che y Frantz Fanon. ¿Qué hacer? Quedaba mucho por hacer. Las poéticas, en sus documentos, eran una confluencia de propuestas.²³⁹

En cuanto al campo cinematográfico industrial, desde 1970 y con Echeverría Álvarez en la presidencia de la nación, el cine mexicano tuvo notables modificaciones. Se crearon tres compañías productoras propiedad del Estado: Conacine, Conacite y Conacite II, se reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y se reinstauró la entrega del premio Ariel en 1972 luego de catorce años; se inauguró la Cineteca Nacional en 1974, y se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.²⁴⁰ El Estado se encargó de sostener gran parte de la industria fílmica, ello incluyó la financiación de producciones, distribución, exhibición e incluso la preservación y la enseñanza.²⁴¹ Emilio García Riera describe a ese sexenio como una época excepcional del cine mexicano: "nunca antes habían accedido tantos y tan bien

²³⁹ El Doctor Miguel Ángel Esquivel, realiza un gran trabajo de análisis de la obra de Hajar, actualmente en prensa: *Lucha de clases en la imaginación: Alberto Hajar, fuera de lugar. Estética y marxismo en América Latina*.

²⁴⁰ Saavedra Luna Isis, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, UAM, Xochimilco, 2007, p. 22. Para más información sobre el CCC, véase: De los Reyes Aurelio "La enseñanza del cine" en De los Reyes Aurelio (coord.), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010, pp. 357-390.

²⁴¹ García Canclini Néstor, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz, (coordinadores) *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006, p. 117.

preparados directores a la industria cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas".²⁴²

El cine estatizado mexicano se caracterizó por una serie de películas que lograron escapar de la censura, con un gran pluralismo y receptividad hacia films críticos de la propia sociedad. Lo demuestran los éxitos obtenidos en el circuito comercial de las cintas *John Reed, México insurgente* (1973) y *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc, y *Canoa* (1976) de Felipe Cazals. Sin embargo, estas películas remiten más al cine autoral que a un cine realizado desde posturas militantes que todos los participantes de la película comparten pese incluso a las proclamas que Raymundo Gleyzer realizó en 1971 a Carlos Hoyos:

Creo que la formación de un cine contestatario en México merece el máximo apoyo de nuestra parte. En un país donde existe tanto campo para el cine documental independiente sólo se ven tibias y mediocres realizaciones. Tal vez por no contar con un circuito en marcha de distribución o por pensar "en México las cosas son diferentes". Todos los latinoamericanos tenemos similares problemas, pero una vez lanzada la primera piedra todo es más sencillo.²⁴³

El pedido de Gleyzer no resonó lo suficiente como para provocar el compromiso total con el cine de liberación nacional dentro del grupo de cineastas que trabajaron bajo el auspicio del Estado. Tal es el caso de *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*, el guion estuvo a cargo de Roger Bartra, quien no estaba de acuerdo con el enfoque político de la cinta, e incluso, por una discusión el fotógrafo Georges Dufaux abandonó la filmación: "Había mucha tensión, por ejemplo, ese tomo como anti-imperialista un poco ya caduco que tiene la película

²⁴² García Riera, *op cit.*, p. 278.

²⁴³ Carta de Raymundo Gleyzer a Carlos Hoyos, 15 de septiembre de 1971, reproducida en Carlos Vallina y Fernando Peña, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 62.

venía de Paul Leduc, yo no estaba de acuerdo, era demasiado militante y yo lo compartía muy poco, aunque yo era militante; pero bueno, él era el director. Fue accidentado, pero interesante."²⁴⁴ Este hecho demuestra de alguna manera un desgaste de ideas políticas que fueron reclamadas por el cine militante en torno al 68 estudiantil.

El grupo tuvo, en 1975, un intento por sistematizar un movimiento generado a partir del apoyo estatal a la producción fílmica, entre ellos Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Hurtado Hermosillo, Alberto Isaac y Sergio Olhovich, publicaron un Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas. El objetivo era ratificar los apoyos estatales "para la creación de auténtico arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías".²⁴⁵ En el texto afirman que "nuestro compromiso como cineastas e individuos es luchar por transformar la sociedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del Tercer Mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental".²⁴⁶ Este grupo reclamaba que no existiera ningún tipo de censura y afirmaba la necesidad de que el creador cinematográfico tuviera injerencia en las decisiones económicas, temáticas y organizativas relativas a sus películas. Además, sostenía la necesidad de recuperar un mercado continental, junto con otras cinematografías del continente para recuperar millones de espectadores de habla hispana. Era el momento en que la distribución de películas mexicanas se restringía cada vez más, sobre todo en los países latinoamericanos gobernados en ese entonces por violentas y represivas dictaduras cívico-

²⁴⁴ Vázquez, Almanza, Paola, "Las películas son parte de la realidad", *Folios*, año V, núm. 26, primavera de 2012, p. 13.

²⁴⁵ *Hojas de Cine*, 1988, pp. 129-131.

²⁴⁶ *ibid.*

militares. Sin embargo, el frente de cineastas tuvo tan solo un año de vida, ya que tan solo a un año de publicar el Manifiesto, cambió el gobierno y las ayudas se cancelaron.

Otro movimiento que se desarrolló como una importante vertiente de cine político, fue un grupo de cineastas que realizaron películas en formato super 8. El centro de Arte Independiente Las Musas convocó al Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 milímetros, el tema fue "Nuestro País". Las cintas presentadas tenían un gran diversidad de temas que ofrecían una representación del imaginario de la juventud de la clase media capitalina.²⁴⁷ Los *superocheros*, propiciaron un cine desde la marginalidad: una nueva visión sobre los procesos culturales, con la marca del 68, el valor de la contracultura y las preocupaciones estéticas de su momento.²⁴⁸ Sin embargo, a diferencia del cine político militante, lo contracultural del cine súper 8 y la corriente alentada por el Estado, sin la carga política, los sitúa como espacios de crítica hacia la moral y la situación social, pero no en la dimensión estética de liberación nacional, que adoptaron los grupos surgidos del Movimiento Estudiantil de 1968.

²⁴⁷ Vázquez Mantecón, Álvaro, "Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8" pp. 52-56 en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006, p. 52.

²⁴⁸ Véase: Jesse Lerner, "Superocheros", *Wide Angle*, Vol.21, núm. 3, 1999, pp. 2-35. Disponible en <http://muse.jhu.edu/> y Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México (1976-1989)*, UNAM, México, 2013.

CONCLUSIONES

En un intento por conceptualizar y definir lo que es el cine social frente al cine político, podemos afirmar que el primero es aquel que apunta a registrar y señalar algún problema o padecimiento de las sociedades en forma documental o ficcional; mientras que el film político es aquel que toma un compromiso y una postura persuasiva frente a lo que ocurre socialmente. Este segundo, asume una postura ideológica para hilvanar, conducir y construir un principio de interpretación y verosimilitud, al tiempo que busca movilizar la acción del espectador para transformar o conservar el orden social. Por lo tanto, lo político tiene que ver con el compromiso con una causa ideológica a partir de la interpretación de las problemáticas sociales. Justo aquí se encuentran el cine y la propaganda, en el sentido que se desvirtúa la capacidad del cine de captar de la realidad para construir una propia. Las imágenes del cine político, tanto argentino como mexicano, buscaron construir un imaginario repasando, en muchos casos, los conflictos de la historia o señalando el progreso, al contrastar un pasado atrasado con un presente modernizante que se proyecta hacia un futuro prometedor. En algunos filmes se trató de la historia nacional, pero en los filmes enmarcados en el Tercer Cine se remitió a la idea de una historia común latinoamericana anclada en la perpetua colonización, al tiempo que se iban exponiendo los casos locales mediante una combinación de lo social y lo político. Nuestra intención no fue registrar cómo el cine ha filmado la hegemonía de sistemas políticos, pues el vínculo cine-política trasciende estas particularidades. El cine político-social, está en definitiva comprometido con denunciar los actos y excesos del capitalismo y las exclusiones sociales que

provoca; esta relación cine-política se ilustra en más de una coyuntura. Distinguimos, pues, líneas de acción del cine social y político en varios períodos, que como dijimos, no se trata de una secuencia sino de superposiciones: un primer período de producción silente encargada por los Estados nacionales y autorales; un segundo período de producción autoral, lo mismo fuera que adentro de los márgenes de los márgenes de la industria-cinematográfica concentrada en la denuncia y retrato de las desigualdades sociales, y un último período de diversas manifestaciones, unas guiadas por un afán experimental y contracultural y otras tuteladas por las tesis de Tercer Cine, Cinema Novo y cine imperfecto, que culminarían en expresiones de cine militante con el objetivo de convertir en sujetos revolucionarios a los espectadores.

Este último período se caracterizó, a diferencia del cine de político estatal o del cine de denuncia social, por una práctica cinematográfica que elaboró su propia teoría, así como también sus ideas plasmadas en manifiestos. Los directores y productores de este cine trazaron programas de acción en el cual concebían un nuevo rol social para el cine; reflexionaron sobre las relaciones entre obra cinematográfica y público; buscaron acercarse a clases populares, sindicatos y unidades militantes, renovando las relaciones entre arte, cine y política. Este cine y también otras expresiones, se opusieron a las producciones cinematográficas construidas desde una lógica comercial que dominaban durante décadas la producción fílmica. Aunque comparten recursos estéticos, estilísticos y narrativos, difieren en sus objetivos.

El impacto del cine sobre la sociedad planteó una dialéctica que situó a la imagen cinematográfica entre el espectáculo y la realidad. Aquí retomamos la idea de

Pierre Sorlin sobre que el cine podría seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria o un instrumento de observación científica, pero el capitalismo lo dotó de una base industrial y financiera que le ha permitido convertirse, en pocos decenios, en un espectáculo abierto a un gran número de públicos.²⁴⁹ Ello expresa apenas la fuerza de la imagen cinematográfica, que con todo su poder de persuasión y comunicación atrajo también, no solo a las empresas privadas, sino también a los Estados nacionales, a partidos políticos, a grupos artísticos o a fuerzas revolucionarias, instancias todas que lo contemplaron como una herramienta de persuasión y movilización social, de acuerdo a las necesidades históricas. En esta amplitud, la imagen cinematográfica termina por ubicarse en un mundo el profilmico: el de la política y el poder.

Contrario a la tendencia historiográfica que busca observar a los procesos artísticos y culturales como unidades cerradas que limitan el diálogo con experiencias previas o posteriores, en este trabajo hemos dado cuenta de cómo la emergencia del cine militante no terminó por convertirse en una forma fílmica impuesta sobre otra. Por el contrario, hemos demostrado que existieron acumulaciones de experiencias, diálogos, intercambios, paralelismos y similitudes entre las variadas tendencias, estilos y formas de producción, tanto de tradición local como internacional que datan desde el período silente. Aunque hablamos de procesos y rupturas, no quiere decir que las nuevas modalidades se impusieran como una tabula rasa sobre las anteriores, sino que se prolongaron en una convivencia dentro de un espacio visual ampliado. En otras palabras, las modernizaciones observadas, no son más que actualizaciones de los conceptos básicos de la imagen fílmica; se instauran nuevos circuitos,

²⁴⁹ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 67

artísticos, políticos o de difusión masiva, pero siempre de acuerdo a los propios intereses de grupo.

Ya hemos visto que el primer período de producción silente estuvo realizado por encargado de los Estados nacionales o por ámbitos institucionales privados. La característica principal de este tipo de producciones no ficcionales es que fue realizado bajo una doble dimensión: una que buscaba el registro visual de los hechos, y otra discursiva por la cual, mediante el montaje, elaboraba su realidad. Esta particularidad operará de igual forma tanto en los documentales y noticiarios del primer peronismo, así como también, en aquellos encargados por el gobierno nacionalista de Lázaro Cárdenas. Todas estas producciones, no ficcionales, se construyeron bajo la suposición de que todo lo que sucedía en la pantalla era considerado verídico, es decir, se asumía que el espectador tenía un rol pasivo: debía aceptar y creer en lo que se le exhibía. Esta fuerza de la imagen cinematográfica, puesta en práctica desde los ámbitos oficiales, nos habla de la concepción del cine no ficcional como práctica discursiva capaz de cambiar considerablemente las percepciones públicas. El documental estatal y los noticieros fueron utilizados por su capacidad de producir sentidos sobre el mundo acerca del cual debía realizar su aserción; el poder de la imagen en movimiento mostraba toda su eficacia al alterar o mantener las ideas o sentimientos sobre diversos aspectos de la vida social.

Las nociones sobre cine, surgidas con el nacimiento de la organización industrial en la década del treinta, se caracterizaron y diferenciaron a las producciones de acuerdo con la importancia de tres factores: la dimensión artística, la rentabilidad comercial y el discurso político-ideológico. Todas estas cualidades parecen mantenerse activas durante varias décadas e incluso

renovarse, articulándose con propuestas novedosas. En el caso argentino y mexicano, los gobiernos fueron capaces de desarrollar políticas complejas para controlar el cine. Esto fue posible no solamente a través de la censura, (control de la dimensión política), sino también por medio de la conformación de una compleja red de beneficios mutuos entre los intereses del Estado y los productores privados. El éxito del mercado cinematográfico y el interés público para ambos gobiernos conformó una estructura que hegemonizó los discursos fílmicos durante varias décadas. En Argentina, el golpe de Estado de 1955 y su avanzada en vía de la *desperonización*, significó una revisión crítica de los discursos nacionalistas y una apertura de nuevos horizontes para la dimensión artística de la práctica cinematográfica que parecía tomar un lugar destacado. Por su parte, en México se configuró el campo cinematográfico debido al agotamiento del sistema fílmico industrial por la decaída comercial y el alejamiento de los públicos de los sistemas clásicos de representación, sumado a los cambios estéticos proclamados desde la crítica y los ámbitos artísticos, reconfiguró el campo cinematográfico. Allí, se enclavan las teorías de autor de la Generación del Sesenta en Argentina y del Nuevo Cine en México, con una impronta en lo experimental y de producción independiente que, poco a poco, fue emanando ideas políticas.

Asimismo, esta renovación fue producto de las modificaciones legislativas en materia cinematográfica. Mismas que se explican, a su vez, por el proceso político antiperonista y por el desarrollismo. Procesos que posibilitaron el acercamiento entre los sectores intelectuales, artísticos y políticos. Sin embargo, cabe mencionar que cuando afirmamos que la actuación de la Generación del Sesenta o de los integrantes del grupo Nuevo Cine fue de

forma independiente, es para señalar que lo hicieron con relación al complejo clásico-industrial pero no así con las relaciones de fuerza del Estado. En Argentina este periodo de renovación y rupturas podemos fecharlo según la historia política: la del golpe Lonardi-Aramburu de 1955 y la del comienzo del Onganiato de 1966. Y a partir de allí iniciarían las actividades del cine militante que no hicieron concesiones con el Estado, dando inicio a un nuevo período que fue exterminado por la dictadura militar de 1976. Algunos directores fueron desaparecidos, como Raymundo Gleyzer, mientras que otros tuvieron que recurrir al exilio para sobrevivir. En el caso mexicano es más difícil realizar una periodización de acuerdo con la historia política debido a la continuidad hegemónica de un solo partido en el poder. Un periodo de control en que se aplicó censura pero sin llegar a la desaparición de artistas cinematográficos a lo largo de la década de los cincuenta y sesenta. En cambio resulta más fácil encontrar una datación de periodos de acuerdo a las propuestas que reaccionaron contra el nacionalismo revolucionario, a partir de figura señeras como Luis Buñuel o Rubén Gámez, entre otros.

Durante el transcurso de la década del sesenta diversas prácticas culturales serán objeto de reformulación dentro un universo de profundas transformaciones en el mundo, configurando nuevas relaciones entre la política y la cultura. Para artistas, intelectuales y directores de cine, el enfoque intelectual y humanista sartreano fue dejado de lado, hacia finales de la década; en cambio el modelo gramsciano fue invocado como praxis política artística e intelectual. El cine comprometido con la lucha política se caracterizó por elaborar y circular sus propias teorías cinematográficas; se trató de postulados político que fueron difundidos internacionalmente a través de la circulación de manifiestos, festivales

y el reconocimiento de varios realizadores. Los directores de este cine político, trazaron programas de acción en el cual concebían un nuevo rol social para esta filmografía: reflexionaron sobre las relaciones entre obra cinematográfica y público; buscaron acercarse a clases populares y renovaron las relaciones entre arte, cine y política. De modo que, estas nuevas formas de hacer política y nuevas maneras de concebir el hecho artístico nos hablan de un proceso de radicalización como un signo de época que operó en múltiples niveles. Durante los sesenta, la politización del arte, particularmente del cine, fue un proceso paulatino que respondió a una redefinición de situaciones; no se trató de un movimiento ofuscado, en donde las artes y el cine fueron atraídos por la densidad política, sino que desembocaron allí porque se hallaban tan implicados como la propia intensidad de la historia política contemporánea. Se trató de un proceso paulatino que respondió a una redefinición de situaciones que, como vimos, no se vincularon exclusivamente con la política, sino también con la dinámica propia de la actividad artística y cinematográfica.

En cuanto a los rasgos estilísticos comunes que podemos sintetizar entre las experiencias del cine político militante argentino y mexicano podemos mencionar , en primer lugar, la utilización de material de archivo, producido en distintas temporalidades, para la construcción del discurso. Es decir, el montaje de imágenes de tiempos anteriores que se integran en un nuevo relato para, en mayor o menor grado, resignificarse. Algo que Raymond Williams, definiría como la "tradición selectiva". El material incluye, tanto el registro cinematográfico que documenta el acontecer político y social, como los noticiarios y documentales institucionales. En suma, algunos procedimientos estéticos se repiten, en unos y otros casos, estructurados como un relato lineal y didáctico, que articula, por

medio del montaje, fragmentos filmicos de distinta procedencia temporal. En segundo lugar, tanto en Argentina como en México las expresiones de cine social y político se alimentaron de diálogos con las vanguardias artísticas soviéticas y europeas, pero también con la tradición documentalista inglesa y norteamericana.

Argentina y México compartieron durante varias décadas el estatus de los dos polos industriales cinematográficos más importantes de la región latinoamericana, mismos que se configuraron bajo una dimensión estilística similar, siempre sustentados en bases comerciales de gran éxito y repercusión cultural. Sin embargo, ambas cinematografías, afianzadas en un sistema de empresas de producción y distribución, géneros filmicos similares y un *star system* compartido, comenzaron a distanciarse y a reaccionar de forma diversas de acuerdo con la propia historia, la geopolítica y los conflictos políticos internos, en el marco de la Guerra Fría. Así, las diferencias y las similitudes, necesitan leerse desde la dimensión política. En el caso argentino, el debate en el ámbito cinematográfico estuvo anclado en la oposición *peronista-antiperonista* y delimitada por los sucesivos golpes de Estado y grados de represión. En el caso mexicano, las rupturas y continuidades, fueron síntomas del sostenimiento de un sistema político-económico basado en el corporativismo, con apoyos estatales a la industria cinematográfica o por experiencias institucionalizadas como el Festival de Cine Experimental de 1965. Finalmente, las revueltas sociales y culturales del 1968, dieron lugar a un cine que se planteó revolucionario. En resumen, México ha tenido un régimen autoritario pragmático y moderado en vez del tipo represivo que apareció en Argentina -y otros países de la región- durante los años sesenta y setenta; un sistema inclusivo, dado a la cooptación y

corporativismo en vez de la exclusión o aniquilamiento; un sistema institucional en lugar de un instrumento personalista, y unos líderes civiles en vez de gobernantes militares. No obstante, ambos países coincidieron en el mantenimiento de un sistema dominante y controlador.

A partir de la década de 1950, tanto en Argentina como en México, se emprendió la tarea de denostar los imaginarios que las producciones clásicas-industriales, , habían hecho de los sectores olvidados y oprimidos. Aquellas doradas imágenes estetizadas y folclóricas de la pobreza, sobre las cuales se erigió el éxito del cine de la época de oro, fueron justamente la reacción contra la que apuntaron el conjunto de grupos, movimientos y cineastas que ilustramos en esta tesis. El neorrealismo de Fernando Birri, buscó, al igual que los italianos, hacer del cine una muestra de la realidad que viven los sectores marginados de la sociedad. Algo similar haría Luis Buñuel al retratar con su óptica surrealista la realidad marginal de México. Así, desde espacios de enunciación totalmente diferentes, tanto Birri como Luis Buñuel, -el primero trabajando desde la Escuela de Santa Fe y el segundo con todo el aparato industrial cinematográfico mexicano-, fueron conscientes de la importancia de mostrar la realidad que vivía la gente fuera en en el ámbito rural argentino o en el entramado urbano mexicano. Ambos directores, no buscaron promover desde el cine ni la acción política concreta ni una doctrina claramente determinada, sino la concientización con respecto de los problemas sociales de los países desde donde produjeron. No participan directamente del cine revolucionario de la década posterior, pero sí crean una ruptura importante con los modelos clásicos-industriales al reactualizar el rol social del cine. Así, Birri y Buñuel, no son el comienzo al cine social en Argentina y en México, pero sí le imprimieron la fuerza del cambio de

época.

La aparición de teorías de autor, vanguardias artísticas y cine contracultural no significó la desaparición de la forma clásica-industrial. Sin embargo, continuó operando de forma completamente distinta, con directores y profesionales fílmicos que modificaron las líneas estéticas que caracterizaron el éxito comercial. En definitiva, se impuso una revisión de lo que se había establecido como producción canónica.

Hacia finales de la década de 1960 el cine militante nació como la confluencia de una serie de experiencias cinematográficas que cobraron significado en lo experimental, ensayístico, crítico, revolucionario o libertario. Se trató, además, de una apuesta por la renovación del lenguaje cinematográfico que se expresó como una manifestación artística y política de las ideas revolucionarias de liberación nacional. La región recibió el impacto de los procesos de descolonización de Asia y África en tanto se observó la aparición de una conciencia nacional que advirtió el surgimiento de la marginación dentro de un nuevo sistema mundial. En esa coyuntura aparecieron vocablos como descolonización, liberación, eurocentrismo, entre otros. En la posguerra, las discusiones teóricas sobre las vías para acceder a la modernidad en la región latinoamericana pasaron revista al socialismo y al nacionalismo, como únicas propuestas para alcanzar el desarrollo. La categoría dependencia sirvió para definir un nuevo tipo de relación colonial. Tanto el cine de autor como el cine político militante, en Argentina y en México, buscaron responder a procesos artísticos y culturales concomitantes que demostraban un afán por renovar las estructuras del cine clásico-industrial para insertarse en la discusión política con la misión o la voluntad de renovar la relación del cine con los espectadores.

Ambas manifestaciones se diferencian, sobre todo porque el cine militante buscó movilizar al espectador hacia la acción revolucionaria y crear nuevos espacios de difusión como los sindicatos.

En un primer momento, esa pulsión extrema (sin demasiada especificación) fue suficiente para establecer afinidades y articular intercambios. Hay allí un mismo horizonte que instala un santo y seña entre los diferentes actores culturales. Hacia finales de la década del sesenta, el cine que se produjo en la Argentina al margen del espacio industrial, se organizó en diferentes circuitos, cada uno de éstos defendiendo sus planteamientos estéticos y formas estilísticas. Por eso, no se trata ya de un conjunto de estilos que vendrían a agregar una nueva perspectiva a la tradición, sino de un deber ser de las películas; se trató de una discusión que atracaba en el terreno teórico. Es todo el cine lo que, en cada caso, se debatía: qué es el cine, cuál es su función, cómo debe circular. Mismas preguntas que Glauber Rocha se hacía en el Cinema Novo brasileño.

Así, hemos repasado, desde la teoría del cine, que la imagen fílmica no fue concebida como perteneciente en exclusividad a cuestiones técnicas y estéticas, sino que se la consideró como parte de la intervención de condicionamientos y soportes políticos, económicos, sociales y culturales. Los procesos y rupturas de este tipo de cine responden a la reacción de grupos de poder frente al interés político en diversas circunstancias históricas. Todas estas expresiones e inquietudes artísticas y políticas, evolucionaron -a veces de manera convergente- el camino de una de la otra- hasta alinearse en la experiencia del cine militante de los años sesenta y setenta. Expresiones que,

en el caso argentino, fueron aniquiladas por el golpe militar de 1976 y, en México, absorbidos por la hegemonía y el control estatal de la cinematografía.

En cuanto a un balance metodológico, observamos que es inseparable la discusión política y social de un análisis cinematográfico. Además, a lo largo de nuestro trabajo confirmamos la dificultad de la utilización del término Nuevo Cine Latinoamericano en tanto se ha entendido como todas aquellas expresiones que corrieron por los márgenes de los modelos clásico-industrial. Podemos afirmar que el fenómeno del cine social y político, que usualmente ha sido estudiado desde los estudios latinoamericanos solo a partir de la década de 1960 y en torno al concepto Nuevo Cine Latinoamericano, necesita explicarse bajo una óptica de larga duración: desde las primeras décadas del siglo XX y abarcando a la teoría cinematográfica proveniente de otras disciplinas estéticas como el arte plástico y la literatura. Así es posible establecer puentes que vinculen los procesos históricos del siglo XX para, de esta manera, poder considerar que el cine social y político ha operado por décadas en la región latinoamericana. América Latina sólo adquiere sentido en el contexto de esta perspectiva comparatista de larga duración. En efecto, el cine latinoamericano fue desde sus mismos inicios una labor de inmigrantes o empresario que no sólo trajeron al continente tecnología, sino también un profundo bagaje histórico y cultural. En ese sentido, el enfoque comparativista cobra particular relevancia, al comprobar que, durante varios períodos, fueron precisamente ciertas prácticas transnacionales las que permitieron que los usos del aparato fílmico tuvieran algún tipo similitudes. Se trataron, en definitiva, de manifestaciones artísticas y culturales múltiples de una realidad continental compartida.

Es importante hacer hincapié en la importancia que tienen los imaginarios locales en las películas que abordamos, aunque no las hallamos analizado en términos de una *identidad nacional*, a pesar que más de un film lo halla buscado, como el trabajo de Sergei Eisentein, o incluso las cintas de Rubén Gámez, así como también, en el caso argentino, podemos incluir a *Nobleza Gaucha* o *Los Hijos de Fierro*, de Torre Nilsson. Por el contrario, se tratan de artefactos culturales con configuraciones culturales dinámicas, complejas y extendidas. Además, nuestra propuesta no apuntó a restituir el debate sobre la existencia o no de lo nacional en este cine, así como tampoco intentamos establecer, en el período de cine militante, los vínculos o rupturas con el campo cinematográfico establecido para la época. En cambio destacamos la relación de estas rupturas con tradiciones culturales y políticas más amplias. Ello, inevitablemente, nos ha llevado a terrenos extracinematográficos como son la historia política, la implantación de modelos de desarrollo, el despliegue de corrientes de pensamiento intelectual, entre otro contextos, que finalmente nos sirven como espacios de diálogo y confrontación de los films de ese período. En general, hemos contrastado a este período con las producciones del momento clásico-industrial debido a la hegemonía y la importancia que tuvieron en Argentina y en México, pero si pensamos en otros casos latinoamericanos como el colombiano o el uruguayo, la emergencia de las tendencias militantes podría rastrearse con una extendida cultura cinematográfica promovida, desde temprano, por el Festival de Montevideo de 1958 y por un circuito de cineclubs, críticos y publicaciones de circulación regional. Sin embargo, estos traslados implican intercambios entre cineastas, los films producidos fueron, en su mayor parte, hechos sobre una realidad local o nacional y, si bien remiten muchas veces a la

situación de subdesarrollo, dependencia o insurrección latinoamericana, se focalizan en el país en que se realiza. Un par de ejemplos últimos nos hacen citar el caso del argentino Raymundo Gleyzer quien realizaría en Brasil *La tierra quema* (1964), con el objetivo de denuncia la extrema pobreza en que vivían los campesinos de aquel país sudamericano, mientras que en México filmaría, y *México, la revolución congelada* (1970), en donde se daría a la tare de analizar los problemas sociopolíticos que perduraban en el país, tras varias décadas de concluida la Revolución mexicana. Es por ello, que el estudio de las influencias de circulación internacional y el desarrollo local de diversas prácticas de cine político y social, nos permite desentrañar varios problemas de este complejo proceso. Se trata de consideraciones que podrían incorporarse a futuras investigaciones sobre cine dentro de los Estudios Latinoamericanos.

FILMOGRAFÍA

¡Que viva México! (Sergei Eisenstein, 1932)
Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Grupo Cine Liberación, 1972)
Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936)
Atencingo (Grupo Cine Testimonio, 1973)
Canoa (Felipe Cazals, 1976)
Comunicado cinematográfico del Consejo Nacional de Huelga (CUEC, 1968)
Cuando los chicos se van (Juan Bustillo Oro, 1941)
El acorazado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1929)
El grito (Leobardo López Arretche, 1968)
El último Malón (Alcides Greca, 1917)
Enamorada (Emilio Fernández, 1948)
Epepeyas de la Revolución Mexicana (Gustavo Carrero, 1963)
Etnocidio: Notas sobre el Mezquital (Paul Leduc 1976)
John Reed, México insurgente (Paul Leduc, 1973)
Kilómetro 111 (Mario Soffici, 1938)
La Batalla de Argel, (Gillo Pontecorvo, 1966)
La fórmula secreta (Rubén Gámez, 1965)
La hora de los hornos (Grupo Cine Liberación, 1968)
La huelga (Sergei Eisenstein, 1925)
La obra del gobierno radical (Cinematográfica Valle, 1928)
Las hurdes (Luis Buñuel, 1932)
Las tres A son las 3 armas (Grupo Cine de la Base, 1978)
Los hijos de Fierro (Leopoldo Torre Nilson, 1972)
Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Magueyes (Rubén Gámez, 1962)
Mañana es domingo (José Ferreyra, 1934)
Memorias de un mexicano (Carmen Toscano, 1950)
México: la revolución congelada (Raymundo Gleyzer, 1970)
Nobleza Gaucha (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915)
Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1948)
Octubre (Sergei Eisenstein, 1926)
Pelota de Trapo (Leopoldo Torre Ríos, 1948)
Perón, la revolución socialista (Grupo Cine Liberación, 1971)
Prisioneros de la Tierra (Mario Soffici, 1939)
Puente Alsina (José Ferrerya, 1935)
Raíces (Benito Alazraki, 1954)
The Players vs Ángeles caídos (Alberto Fisherman, 1969)
Tire Dié (Escuela Documental de Santa Fe, 1958)

Todos somos hermanos (Óscar Menéndez, 1965)
Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1929)
Una y otra vez (Eduardo Maldonado, 1975)
Z (Constantin Costa-Gravas, 1969)

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

TEORÍA DEL CINE Y OBRAS GENERALES

Aitken, Ian, *The Documentary Film Movement, An Anthology*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998.

Altman, Rick, "¿Qué está en juego en la historia de las teorías sobre los géneros literarios?" en *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 17-32.

Arheim, Rudolf, *El cine como arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971.

Balázs, Bela, *El Film: Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1978.

Baudry, Jean-Louis, "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" [1970] en *Lenguajes: Revista de Lingüística y Semiótica*, 1.2 diciembre 1974.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

-----, (ed.) *La política de los autores*, Editorial Ayuso, Madrid, 1974.

Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

Burton, Julianne, (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1990.

-----, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991.

Canudo, Riccioto, "The Birth of the Sixth Art" en Scott MacKenzie, ed., *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, 2011, p. 598.

Chanan, Michel, "El documental y la esfera pública en América Latina" en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Vol. 3, marzo 2005, INCAA, Buenos Aires.

Del Valle Dávila, Ignacio, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2014.

Déotte, Jean-Louis, "Friedrich Schiller: La cultura es el medio del arte y de la política" en *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo editores, Buenos Aires, 2013, pp. 7-26.

Eisenstein, Serguei, *El Sentido del Cine*, Siglo XXI, México, 2015.

- Flores, Silvana, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2013.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- Híjar, Alberto, *Hacia un tercer cine (antología)*, UNAM, México, 1972.
- Hojas de Cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 3 Vol. SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.
- King, John, *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994.
- Kovacs, S, "Kuleshov's Aesthetics" en *Film Quarterly*, 29(3), 34-40, 1976.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1992.
- León Frías, Isaac, *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta*, Universidad de Lima, Lima, 2013.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, México, 1987.
- Mestman, Mariano (coord.), *Las rupturas del 68' en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Akal, Buenos Aires, 2016.
- , (ed.), *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974*, Prometeo/REHIME, N°3, Buenos Aires, 2014.
- , *New Cinemas*, Journal of Contemporary Films, Volume 1, Number 1, London, 2003, p. 40-53.
- y María Luisa, Ortega, *Cruces de miradas en la transición del cine documental-John Grierson en Sudamérica*, en Deane, Williams and Zoë Druick (editors), *The Grierson Effect: The Worldwide Influence of John Grierson on the Development and Deployment of Educational and Documentary Cinema*, London, British Film Institute, 2013.
- Metz, Christian, *El Significante imaginario: psicoanálisis y el cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine. 1 Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Nahmad, Rodríguez, Ana, *Imágenes en emergencia: Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica*

latinoamericana (años 60,70 y 80), Tesis doctoral, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

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

Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Sadoul, Georges, *El cine de Dziga Vertov*, México, Era, 1973.

Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Vellegia, Susana, *La máquina de la mirada, Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Ediciones Ciespal, Quito, 2010.

Wollen, Peter, "The Auteur Theory", en *Sings and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1969.

Xavier, Ismail, *La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2008.

ARGENTINA

Bernini, Emilio, "Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre "el nuevo cine argentino" (1956-1966)", *Kilómetro 111*, N° 1, Buenos Aires, noviembre de 2000, pp. 71- 88.

Birri, Fernando, *La Escuela Documental de Santa Fe*, Prohistoria Ediciones, Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, Rosario, 2008.

Bracco, Daniel, *El Cine político militante en la Argentina (1966-1976)*, Libros en Red, Buenos Aires, 2013.

Ceccato, Gustavo y Marcelo Maina, "El Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 1957-1975", Cuadernos del INCERC, Instituto Nacional de Cinematografía-Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, Cuaderno N°1-1990, Buenos Aires.

Chanan, Michel, "El documental y la esfera pública en América Latina" en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Vol. 3, marzo 2005, INCAA, Buenos Aires, pp. 77-89.

- España, Claudio (Dir.), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias (1957-1983)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005.
- Ferreira, Fernando, *Luz cámara...memoria. Una historia social del cine argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- Galak, Eduardo e Iván Orbuch, "Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar", en *Cine Documental*, núm. 16, Año 2017, pp. 49-75.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política, Arte argentino en los años sesenta*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- Grinberg, Miguel, "Las olas bajan turbias. El viejo `nuevo cine´ argentino", *Cine & Medios* N° 2, primavera de 1969.
- Guiamet, Ricardo, *Cine silente vs. Cine mudo: el primitivo cine gauchesco santafesino*, Ciudad Gótica, Rosario, 2012.
- Kruger, Clara, en *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Longoni, A., Mestman, M., *Del Di Tella A "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 Argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.
- López, Ana, "Argentina, 1955-1976: the film industry and its margins" en King John, Nissa Torrents, *The garden of forking paths. Argentine Cinema*, British Film Institute, London, 1988, pp. 49-80.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina*, 2 Volúmenes, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.
- Mahieu, José Agustín, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1961.
- Marrone, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Editorial Biblos, AGN, Buenos Aires, 2003.
- Martínez, Tomás Eloy, *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.
- Mena, Claudia, "Cine militante clandestino en Argentina (1966-1973)", *Film-Historia*, Vol. VI, N° 2, 1996. p. 127-142.
- Mestman, Mariano, "La hora de los hornos, el Peronismo y la imagen del Che", *Secuencias. Revista de Historia del cine* 10 (1999).

- , "Actas del VIII congreso internacional de la Asociación Española de Historiadores de Cine", en *La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del Grupo Cine Liberación*, Cuadernos de la academia, Madrid, 2001.
- , "Postales del cine militante argentina en el mundo", *Kilómetro* 111, nº 2, pp. 7-30, 2001.
- , "Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal 1974", en Cuadernos de la Red de Historia de los Medios (REHIME), nº 3, verano, pp. 18-80.
- Neil, Claudia y Sergio Peralta, (et. al.), *Fotogramas Santafesinos*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2007.
- Oubiña, David, et al, *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 3 Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Vol. 3, marzo 2005, INCAA, Buenos Aires.
- Peña, Fernando, *Cien años de cine argentino*, Biblos-Fundación OSDE, Buenos Aires, 2012.
- , *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2003.
- Peña, Martín y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.
- Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.
- Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Silva Escobar, Juan Pablo, *El nuevo cine argentino en los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria*. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 17, julio 2011, Santiago.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, "Por un cine que enfrente a la censura", *Semanario CGT* 39, 20 de febrero de 1969.
- Sorrentino, Pedro, *Historiografía del cine argentino 1955-2005*, Ferreyra Editor, Córdoba, Argentina, 2011.

- Tedesco, J. C., *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1945)*, Solar, Buenos Aires, 1993.
- Tirri, Néstor, (comp.), *El Grupo de los Cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Secretaría de Cultura de Buenos Aires, BAFICI, Buenos Aires, 2001.
- Valle Dávila, Ignacio del, *Cámaras en trance: El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*, Cuarto Propio, 2014.
- Vallina, Carlos; Romina Massari y Fernando Peña, *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 2006.
- Wolf Sergio, *Cine Argentino: la otra historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

México

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1985.
- , Jorge, *La condición del cine mexicano*, Posada, México, 1986.
- De la Vega Alfaro Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura-Imcine-Canal 22, México, 1997.
- De la Vega Alfaro Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, UDG, México, 1991.
- De la Vega Alfaro Eduardo, "Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de ¡Qué viva México!", *Filmshistoria*, Vol. 4, núm. 1, 1994.
- De los Reyes, Aurelio y David M. J. Wood (coords.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2015.
- De los Reyes, Aurelio, (coord.), *La enseñanza del arte en México*, UNAM, México, 2010.
- , *Cine y sociedad en México. 1896-1930 Vivir de sueños*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996.

- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987.
- Eder, Rita, (ed.) *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967, catálogo de la exposición*, UNAM, México, 2014.
- Frost, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Galeana, Patricia, et al, *México de 1917. Entorno económico, político, jurídico y cultural*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Secretaría de Cultura, México.
- García Canclini Néstor, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz, (coords.) *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006.
- García Riera, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1998.
- , *Historia Documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, 1987.
- Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema and History*, University of Illinois Press, Urbane and Chicago, Estados Unidos, 1993.
- Gudiño Cejudo, María Rosa, *Educación higiénica y cine de salud en México 1925-1960*, Colmex, México, 2016.
- Herrera, Fabián, "México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937" en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, núm. 36, julio-diciembre 2008, pp. 221-259.
- Lerner Jesse, y Rita González, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*, Fedeicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, México, 1998.
- Mejía, Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1989.
- Miquel, Ángel y David M. J. Wood, "Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12.
- , *Acercamiento al cine silente mexicano*, Facultad de Artes-UAEM, México, 2005.
- , *Salvador Toscano*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-

Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Filmoteca de la UNAM, México, 1997.

Monasterio Ortiz, Pablo (ed.). *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano*, Conaculta, Imcine, Universidad de Guadalajara, México, 2010.

Mora, Carl J., "Mexican Cinema. Decline, Renovation, and the Return of Commercialism, 1960-1980" en Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol. II. Studies of National Cinemas*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1997, pp. 37-75.

Ortiz, Monasterio, Pablo, (coord.) *Cine y Revolución*, catálogo de la exposición, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, México, 2010.

Rodríguez Rodríguez, Israel, *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*, Tesis de Maestría, Programa de Maestría y Doctorado en Historia, UNAM, México, 2016.

Rovirosa, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1990.

Sánchez, Fernando Fabio y Gerardo, García Muñoz (eds.), *La luz y la guerra. El cine de la revolución mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010, pp. 218.

Seth Fein, "Hollywood, U.S. -Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema" en *Film-Historia*, Vol. IV, N° .2 (1994): 103-135.

Tuñón, Julia, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia" en *Revistas Historias*, núm. 55, may-ago 2003, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 23-40.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, pp. 86-101, Departamento de Historia, México.

-----, "Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8" pp. 52-56 en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006.

-----, *El cine súper 8 en México (1976-1989)*, UNAM, México, 2013.