

Eje 4) Representaciones, discursos y significaciones.

Título del trabajo: “El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas”

Nombre y Apellido: Javier Campo (UBA)

E-mail: javocampo@yahoo.com.ar

El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas

Javier Campo

En el contexto social actual y después de las experiencias del cine militante en los 60’ y 70’ ¿Qué lugar ocupa hoy la definición de cine “militante”? , ¿Cuál es la postura de los grupos de cine documental en esta situación histórico política, diferente a la existente hace más de 30 años? Para analizar al cine “militante” político argentino de los 2000 en relación a las etapas del cine militante latinoamericano es necesario, en primer lugar, hacer una revisión de esas etapas del cine documental político en América Latina para luego describir las posturas político-ideológicas ante el Estado de algunos grupos de cine en los 2000. Veremos como en esa búsqueda por una identidad-intervención se inscriben desde distintos lugares políticamente estratégicos. Dos sociedades, varias “militancias”.

Esta es solo una parte de un análisis (en el marco de una investigación más amplia: “Del evento al acontecimiento: memoria popular y representaciones mediáticas” UBACyT S043, dirigida por María Graciela Rodríguez) sobre las formas que adopta el cine militante, el campo que construye y las relaciones sociales en que se desarrolla para representar las luchas, a los sujetos politizados e inscribirse en el juego de poderes en la sociedad. Consideramos ésta una buena oportunidad para presentar algunos resultados parciales de nuestro trabajo.

Sociedad en proceso: de la disciplina al control

No es un fenómeno de reciente aparición sino que ha venido macerándose por siglos. Desde la eliminación de la constelación cósmica de las mentes en adelante con el dualismo metafísico, la razón instrumental, la noción de progreso, el ordenamiento de la vida cotidiana por la cuantificación monetaria y el trabajo cronometrado se ha venido gestando un tipo de dominación que responde al ideal del vigilante interiorizado. El

esclavo participa en el sostenimiento de la esclavitud. La disciplina resulta arcaica cuando el control es efectivo.

Los controles resultan modulaciones en constante cambio. El dominio se encuentra en cada lugar y mediante múltiples formas. No se trata ya de una relación amo-esclavo de hecho, sino de pertenecer a una realidad univoca y deformante / formante de la voluntad individual. Mientras la disciplina se marca físicamente, el control se ejerce mentalmente desde cada sujeto que es garante particular de su sujeción a las formas, reglas, condiciones y saberes que convienen al poder dominante. Gilles Deleuze dice que “son las sociedades del control las que están reemplazando a las sociedades disciplinarias” (Deleuze, 1990).

La economía del poder deja de regirse por el principio violento para adquirir “suavidad-producción-provecho”. Se trata de reducir lo que se opone a la normalización de la disciplina total. Corregir en lugar de expulsar, reducir en lugar de reprimir, controlar en lugar de disciplinar. No es la conciencia en la ley sino la interiorización del mecanismo panóptico lo que mantiene a los cuerpos controlados. La conciencia de estar vigilado constantemente no existe, es –si así podemos denominarlo- un proceso inconsciente. La lógica del panoptismo ya ingresó en nosotros y no es que lo veamos, se trata de que ya no lo sentimos. Se ha naturalizado. De esta manera el poder en la sociedad de control se mantiene con una infinidad de productores: “El saber prolonga y refuerza los efectos del poder” (Foucault, 2002). El control perfecciona y supera al disciplinamiento. Cuando el control se perfecciona cada vez es menos necesaria la violencia física para el sostenimiento de las relaciones de poder establecidas.

Dos puntos distantes en este pasaje de las sociedades del disciplinamiento al control: Las décadas del 60/70 y lo que va del siglo XXI. Del “cine acto” militante al cine de “incidencia-denuncia política” militante (parte del problema son las piruetas que hay que dar para esbozar una denominación del cine actual que levanta las banderas del cine militante del pasado). En dos sociedades separadas por 30/40 años, el poder adquiere dos maneras distintas de desplegarse socialmente. Esta introducción sobre las maneras estructurales en que se comporta el poder puede servirnos para establecer diferencias entre dos formas de hacer cine unidas a la distancia por su militancia (concepto que no está a salvo de redefiniciones).

Con esto no quiero decir que el cine de los 60/70 se identifique absolutamente con la lucha ante un poder disciplinario y el cine del 2000 con la batalla ante una sociedad del control determinante. Son dos puntos en este proceso que continúa, hay control en la sociedad de los '60/'70 (cultural, educativo, manipulador) y disciplina en el 2000 (bastonazos y balas para reprimir)¹. Pero lo que si podemos decir es que el trabajo de los cineastas militantes de hace 30 o 40 años estaba dirigido contra un poder militar represor que si bien se ocupaba de su “imagen democrática”, no hacía gala de una reflexión muy refinada al momento de disciplinar represivamente a los pueblos latinoamericanos, y para mantenerse los estados necesitaban hacer cotidianas demostraciones de fuerza. Mientras que hoy los grupos de cineastas se las tienen que ver con un poder omnímodo que constantemente muestra una máscara que oculta su sarcástica cara, en una sociedad en la que se controla más de lo que se disciplina, el poder se disemina y así muta para que las estructuras sociales se regeneren y mantengan su distribución desigual de poderes.

Las formas de realizar filmes de intervención política está directamente relacionada con las sociedades con las cuales se las tiene que ver, ya sea para criticarla, transformarla o destruirla. Como se trata de dos momentos distintos para la producción de materiales que documenten y actúen sobre la realidad consideramos que las formas de la militancia han cambiado, por eso haremos un repaso por las dos épocas del cine militante ya mencionadas.

Para organizar nuestro análisis dividiremos al cine militante de los 60/70 en tres etapas condensadas cronológicamente pero no delimitadas: 1) La documentación del cine realista latinoamericano de fines de los 50', recopilación de testimonios como herramienta de critica política, 2) el compromiso político que adoptan los realizadores con “el pueblo oprimido” de América Latina desde la producción de películas en pos de la “descolonización / liberación” a mediados de los 60' y 3) el cine militante como cine

¹ Quiero aclarar que las represiones del 29-05-69 y días subsiguientes en el Cordobazo y las del 26-06-02 en el Puente Pueyrredón son ejemplos de disciplinamiento físico de las masas organizadas y movilizadas para manifestar, y ambas pueden ser utilizadas por los realizadores documentales de formas similares. Hago la diferencia de épocas apuntando a procesos mayores y no para concluir en la “finalización de la represión del Estado”. Claros ejemplos son la persecución de activistas políticos, el no enjuiciamiento de presos políticos y las represiones policiales. Sólo que ahora, aparte de todo esto, el control represivo y reaccionario está actuando, no tan claramente, en otros ámbitos de la vida que no son los de la lucha

de acción, la participación política de varios realizadores en organizaciones político-populares en la Argentina, las diferencias en las concepciones del poder del Estado. Luego, a la luz de las definiciones de los propios realizadores en los '70, pondremos a contraluz las posturas de cinco grupos de cineastas en el siglo XXI (más cerca de la sociedad del control) con respecto a su postura ideológica frente al Estado en general y su relación con el Estado argentino que adoptan (o pretenden) a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Las consideraciones de estos últimos realizadores sobre los subsidios y apoyos que da o debería dar el INCAA puede servirnos para comprender la nueva definición del cine militante en una sociedad que ha perfeccionado sus mecanismos de dominación en función de una diseminación e internalización del poder en los sujetos.

No hay nada más alejado de nuestras intenciones que presentar un mapa de las posiciones políticas tomadas por todos los grupos y realizadores de cine militante de ayer y hoy. Faltan testimonios y material de muchos de ellos, aquí solo presentaremos algunas visiones, posturas y decisiones de los realizadores. Quedará para otra oportunidad la presentación y el análisis de la producción, distribución, exhibición y el contenido formal de los filmes, trabajo igualmente importante. La intención es introducir a la noción de cine militante analizando dos etapas de la sociedad/producción distintas, viendo en primer término el factor más explícito de la militancia en el campo: La postura política manifestada por los propios realizadores.

“Hay un cine que registra (entendiendo siempre que el registro puro, analizado científicamente no existe), otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, y hay otro cine que finalmente actúa. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir.” Mario Handler (cineasta uruguayo)

1- Documentar

Documentar era “mostrar la realidad tal cual es”. A fines de los '50 y principios políticas.

de la década del '60 la situación política de centro y Sudamérica estaba candente: en muchos países se estaban instalando dictaduras después de algunos gobiernos “populistas”, las industrias de mano de obra pesada estaban quebrando, el bienestar de los años del “esplendor del proletariado” estaba en picada y la Revolución Cubana era un ejemplo de que la liberación del Imperio (norteamericano) y el gobierno socialista eran posibles. El pueblo comenzó a organizarse, muchas veces al margen de la injerencia de los partidos políticos, y un cine se encargó de documentar la miseria como consecuencia de la política elitista/militarista y como efecto movilizador para la inclusión política de los reclamos de las masas.

Fernando Birri en Argentina y Nelson Pereira dos Santos en Brasil (con las precursoras “Tire dié” -1957- y “Río 40 grados” –1955- respectivamente) eran los más destacados representantes del cine realista de “documento social”². El realismo en el cine documental latinoamericano fue una primera etapa, realismo que mostraba la “realidad” de los desamparados, subordinados del sistema de exclusión y pobreza para las mayorías.

La indignación que podía producir ver la miseria extrema en una sociedad “desarrollista”, era una de las funciones del cine en esa época. La teoría de la dependencia era una carga crítica muy fuerte, en la formación ideológica de esos directores, contra la fiesta de unos pocos (que cada vez serían menos con más). Los directores se encargarían, de hacer ingresar en el cine de esos años la preocupación por la sociedad poniendo en cuestión las (in)decisiones políticas que tomaban los gobiernos-sucursales latinoamericanos ante las casas matrices-imperiales del pensamiento político-económico.

El neorealismo italiano sería la mayor influencia sobre estos cineastas de mediados de los '50. Siguiendo al director italiano Alberto Lattuada podrían decir junto

² Prefiero ubicar los comienzos del sentir militante en el cine Latinoamericano en estas películas y no, como lo hacen Getino y Velleggia, en el filme “Historias de la Revolución” (1959) del cubano Tomás Gutiérrez Alea. En primer lugar por que se puede encontrar en las películas de Birri y Pereira dos Santos muchos elementos utilizados posteriormente por el cine militante como los testimonios reales organizados en función del interés del realizador (interés que va de la mano de los anhelos del entrevistado, cual no objetivo, sino subjetivo aunque no caprichoso) y, en segundo lugar, porque “Tire Dié” y “Río 40 grados” tuvieron más difusión e influencia en la conformación posterior de un cine-acto, en el caso argentino, y del Cinema Novo, en el caso brasileño, y la película de Gutierrez Alea rescata las características ya presentes en estos dos filmes anteriores.

a él: “¿Estamos harapientos? Mostremos a todos nuestros harapos. ¿Estamos vencidos? Veamos nuestro desastre” (Paladino, 2001: 56). El neorrealismo sería conformado por una serie de películas rodadas luego de la segunda guerra mundial como *Roma, ciudad abierta* y *Alemania año cero* de Roberto Rosellini, *Lustrabotas* y *Ladrones de bicicletas* de Vittorio de Sica, *La tierra tiembla* de Luchino Visconti o *El bandido* de Alberto Lattuada. Este movimiento cinematográfico tendría una concepción política común: “Reflejar, lo más fidedignamente posible, la realidad circundante e incentivar una toma de conciencia social” (Paladino, 2001: 56). Si bien el neorrealismo se dio en la Italia devastada de la posguerra los realizadores tuvieron en claro que podían hacer películas de bajo costo, masivas y políticamente serias. Birri estudió en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y es notoria la influencia del neorrealismo en sus primeras películas: Filmación en espacios abiertos, uso de luz natural, escenografía natural y utilización de actores aficionados. Pereira Dos Santos explica, categóricamente, la importancia del neorrealismo para el *Nuevo Cine Latinoamericano*: “Sin el neorrealismo no hubiéramos comenzado. La gran lección del neorrealismo fue la de producir films sin tener que contar con todo el aparato material y económico de la gran industria. O sea, hacer cine sin estudio con una cámara en la mano y una buena idea en la cabeza, volcados sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas” (Paladino, 2001: 74).

“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 documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica.) [...] Muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran.” (Birri, 1996: 216)³ La cámara se mete en el “submundo” jamás mostrado por los medios masivos o la industria cinematográfica, hace tomar conciencia a aquel que no lo vive o da voz a aquellos que lo viven como su espacio cotidiano. La situación natural de los

³ Getino y Velleggia critican este postulado: Este cine se vuelve a la historia “no con la pretensión naïve de registrar ‘la realidad tal cual es’ –de la que hicieron gala las diferentes vertientes del realismo cinematográfico- sino ‘la realidad tal como debe ser’ [...] El afán de objetividad (mostrar la ‘realidad tal cual es’) es desplazado por la asunción plena de la subjetividad de quien se acerca a la realidad para registrarla.” (Getino y Velleggia, 2002, pp 18-19) No se trata de una visión objetivista ingenua el registro de Birri sino que (más allá de cómo lo define él) la subjetividad se hace presente desde el momento de los encuadres hasta la selección del material en la edición. Getino y Velleggia critican a Birri por su definición del realismo como objetivo, aunque él solo expresa la diferencia entre el retrato de esa realidad y nuestros anhelos sobre como queríamos que fuera, para dejar en claro la diferenciación que la crítica debe hacer para no quedarse en la producción de un material que estimule la vana contemplación y pueda reflexionar con los *documentos en las manos*.

pueblos de América Latina es documentada. Pero éste es solo el primer paso: “El documental no puede ser reducido a la mera exhibición de pruebas” (Capriles, 1968: 7).

*“Todas estas películas están en la etapa de testimonio.
Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa,
creo que ahora debemos entrar en una etapa mucho más
agresiva, ya no defensiva sino ofensiva, debemos
desenmascarar a los culpables de la tragedia Latinoamericana”*
(Jorge Sanjinés, cineasta boliviano).

2- El Compromiso

La documentación de la realidad no podía quedarse en la mera etapa de testimonio mucho menos tratándose de grupos de cine con una conformación política popular-socialista. El mensaje desolador de los films sociales de Birri y Pereira Dos Santos -sumados a los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez y Julio García Espinosa que conformarán el Instituto de Cine Cubano (ICAIC) luego de la revolución de 1959- será reforzado con un compromiso político fuerte. La frase del boliviano Jorge Sanjinés llama a la acción, *Es tiempo de violencia* exclamaba Enrique Juárez desde el título mismo de su film documental de 1969. Había que generar un trabajo que documentara la represión y las luchas contra el poder militar de las “Américas”, el disciplinamiento debía ser quebrado y el cine debía ser el soporte de la acción que lo lograría (como hecho inédito de valoración del cine se puede aportar que el gobierno cubano revolucionario dio carácter y poderes de ministerio al ICAIC). A mediados de los '60 las dictaduras ya estaban afincadas en la mayoría de los países latinoamericanos mientras que el sentimiento anti-imperialista (presente en todos los campos) estaba pasando de una etapa de denuncia a una de acción con los primeros estudios culturales sobre manipulación mediática de la industria cultural difundiéndose, la sociedad del control se podía entrever pero los gobiernos militares estaban más próximos⁴.

El compromiso con el pueblo es sentido como una responsabilidad ineludible

⁴ Esto no quiere decir que los realizadores no tuvieran en cuenta el control cultural que la dominación establecía, en *La hora de los hornos* (1966, Fernando Solanas y Octavio Getino) se puede apreciar un claro ejemplo de esta violencia cultural.

por los realizadores. “La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias” (Álvarez, 1968: 9). La noción de intelectual está fuertemente cruzada por este compromiso social que debe tener el artista, y como bien lo resume el director cubano Santiago Álvarez: no se podía aspirar a la categoría “intelectual” si no se cumplía con este requisito indispensable. Está presente en las reflexiones que la represión no es sólo física, el pasaje al control está remarcado, aunque sea parcialmente. “Sin dejar de asimilar las técnicas modernas de los países altamente desarrollados, no debe dejarse llevar tampoco por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo” (Álvarez, 1968: 9). La “colonización cultural” e imperialista es un factor a contrarrestar por los cineastas que tendrán en vista la liberación “total” (no solo de la dependencia económica con los países “desarrollados” sino que se habla de la liberación de toda dependencia: social, económica, política, cultural, etc.). Pero no debemos concluir nuestro trabajo en copiar algunas críticas de los cineastas, su trabajo se realizaba teniendo presente a una sociedad disciplinaria antes que a un control aún no muy bien pulido y definido (la repetición de protestas y combates entre manifestantes y policía o la recreación frecuente de las torturas en los films da pautas de que se trata de luchar contra un poder violento-represivo). El Cordobazo en Argentina y la represión de protestas estudiantiles en todo el continente mostraría que el sistema todavía funcionaba bajo un poder que necesitaba matar y, con mucha frecuencia, apelar a métodos extremadamente violentos de disciplinamiento.

En los manifiestos de todos los grupos está presente la necesidad de pasar a otra etapa en la producción del tercer cine⁵, pasar a la acción. Mientras el primer cine era el de la industria cultural masiva (Ej: Hollywoodense), el segundo sería el cine de autor (Ej: Bergman, *Nouvelle Vague*, Buñuel, etc.) y el tercero podía ser considerado como “Cine Acto” (Solanas y Getino, 1969). La noción de “Cine Acto” del grupo Cine Liberación (CL –Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo entre otros) va en tren de dejar de relacionar cine con espectáculo consumista o estilista/elitista. “Debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre acto y actor. Esto obliga no sólo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la

⁵ Contra el segundo cine se expresan firmemente: “Toda pretensión a las ‘formas puras’ sobre el contenido no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno.” (Capriles, 1968: 6)

intervención de formas de diálogo y de comunicación que, al margen de todo el concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan a desarrollar antes que proyecciones de filmes, Actos, en los que importa más la reacción, el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores, que los filmes como tales” (Solanas y Getino, 1968). Ir más allá del momento de proyección para aplicar, participar o crear para que el espectador deje de ser un “cobarde o un traidor”. Solanas y Getino no solo reproducen la frase de Franz Fanon sino que la utilizan para motorizar a CL⁶.

Al mismo tiempo que las producciones se incrementaban, los encuentros entre realizadores se hacían más frecuentes. En 1967 se inauguraba en Viña del Mar (Chile) una serie de festivales de cine político, las reuniones posteriores se harían en Mérida (Venezuela), La Habana (Cuba), Caracas (Venezuela), México, etc. De esos encuentros surgiría el “Comité de cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano” que se expresaría a través de diversas declaraciones y manifiestos que plantearían la necesidad de un intercambio fluido de materiales y colaboraciones para la organización de un nuevo cine. “El autentico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha” (UNAM, 1988:546), proclamaba el manifiesto de la resolución de aquel primer encuentro de Viña del Mar.

Si bien el cineasta debería tener en mente al pueblo y sus necesidades⁷ las soluciones no se lograrían con la edición y proyección de la película. El argentino Raymundo Gleyzer da cuenta de esto: “Nosotros, cineastas, tenemos la responsabilidad de hacer concientes a las masas... pero la solución no la podemos responder nosotros como documentaristas (sic) porque nosotros no ofrecemos soluciones, porque las

⁶ En una visión política muy actual el Director del Museo del Cine de Buenos Aires, el cineasta David Blaustein, lava prolijamente a ese cine para limpiarle sus manchas revolucionarias: “El tercer cine representó insoslayablemente un ideal que trató de romper con el formalismo estético circunscrito a la pantalla, para incursionar en experiencias liberadoras, trastocando el universo cultural al cual iba dirigido” (folleto de la muestra realizada en el Museo del Cine “Tercer Cine. Imágenes, papeles, palabras” de Octubre de 2004) La “experiencia liberadora” era la Revolución y no un encasillamiento en una noción cultural permitida por las instituciones del sistema muy bien denominada con palabras de valor neutro referidas a algo que *ya fue*. La inclusión posterior de Getino, Solanas, Nemesio Juárez y otros a las instituciones culturales del Estado no está libre de esta crítica dirigida a los viejos revolucionarios, que tergiversan su pasado para que su presente resulte coherente con el mismo.

⁷ Nótese que no están “dentro” del “pueblo” filmado, vienen de otro lado aunque esto no quiere decir que hicieran su trabajo con aires de superioridad sino que toda representación de la voz de otro supone una violencia simbólica por sobre él, se expresa lo cotidiano del sujeto popular porque no se es popular, sino

soluciones son muy variadas” (Gleyzer, 1968: 8). Si las “soluciones” no podían ser dadas por los intelectuales en tanto documentalistas, entonces ¿de qué manera se podía revertir el cuadro de situación en América Latina? “Creo que la incorporación a una organización que tenga un proyecto político concreto para la toma del poder es la misión fundamental de todo cineasta, de todo revolucionario que no lo sea nada más que en palabras” (Gleyzer, 1973). El pasaje a un cine de acción es el tercer, y definitivo, paso que los grupos de cineastas organizados debían realizar, aunque las formas de hacerlo –y de tomar parte en la lucha- no fueran las mismas en todos los casos.

3- Cine militante

En la tercera etapa (mientras los movimientos populares de base se fortalecían, el discurso anti-imperialista y las revueltas se sucedían a fines de los '60) el “cine de combate por la justicia social” (Capriles, 1968: 6) se denomina *militante*. Se cierra así el círculo que había comenzado a trazarse a mediados de los '50: a la documentación testimonial de la realidad le sucedieron las nociones del artista *comprometido* con la realidad social del pueblo y su *necesidad* de un cambio revolucionario, finalmente se trata de adherir (y aquí solo nos referiremos al caso argentino) orgánicamente a fuerzas políticas para darle “utilidad” militante a los films.

Revisando las conceptualizaciones se puede decir que el cine militante no es otra cosa que la producción, distribución y exhibición de películas con un fuerte contenido político al servicio de la *intervención* por un cambio social revolucionario. Las formas que pueden adquirir estas películas (sobre todo documentales) para la *intervención* pueden ser muy variadas: desarrollar conciencia, contrainformar, agitar, adoctrinar, denunciar, explicar, mostrar luchas u organizaciones de base, etc. El trabajo de los grupos de los 60/70 no queda solo en la realización, sino que es acompañado de una difusión y promoción constante a través de proyecciones clandestinas, como en el caso de Cine de la Base (CB- integrado por Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián y Nerio Barberis entre otros) y Cine Liberación.

CL es el grupo que da la definición más completa de lo que se entiende por

intelectual (véase De Certeau, 1999)

“Cine Militante”: “Lo que define a un filme como militante y revolucionario es la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario” (Solanas y Getino, 1973). Esa “responsabilidad” debe ser canalizada participando de la lucha, enmarcándose en partidos políticos (como fue el caso de CB y CL).

La articulación partidario-política fue diferente en los dos casos emblemáticos del cine militante argentino. “CL optó por integrarse al movimiento de masas peronista y colaborar con el retorno al régimen constitucional, apartándose de su primario apoyo a la guerrilla foquista. CB se identificó con la línea marxista que vio en la coyuntura argentina de los setenta una situación prerrevolucionaria. El rompimiento total de relaciones entre ambos grupos tuvo lugar en 1974, cuando CL publicó su apoyo a la gestión de Isabel Perón.” (Tal, 2002) Antes del regreso definitivo de Perón la causa de la “Revolución” podía abarcar doctrinas distintas pero con un enemigo en común: la dictadura militar. Luego del ‘73 las distancias ideológicas iniciales separarían a los dos grupos. Por ejemplo, Getino se ocuparía de la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica mientras Gleyzer⁸ y Melián criticarían la política oficial de difusión y la “paralización” de CL participando activamente en el ERP-PRT⁹.

El cine militante se definía por su actuación política comprometida en un momento de protesta organizada, fuerte y consciente contra la dictadura, la oligarquía y el imperialismo; tomando una relación directa con las fuerzas políticas populares y de izquierda. Participando en la producción de boletines filmados del ERP-PRT (como lo hizo CB) o siendo parte del movimiento peronista que finalmente traería a Perón al país e ingresando en algunas instituciones estatales en el gobierno de Cámpora (como lo hicieron algunos integrantes de CL). ¿Que forma toma en los 2000 la “militancia” – audiovisual y práctica- de grupos de documentalistas, como se definen y qué relaciones tienen con el Estado?

⁸ “Para nosotros está claro que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar, un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de lucha” Raymundo Gleyzer

⁹ Realizaron varios informes de acciones del ERP como *Swift* y *Ni olvido ni perdón* sobre la Masacre de Trelew de 1972.

Documental militante hoy

Durante la segunda mitad de la década del 90 se retoma el combate librado en el plano audiovisual, continuador de la tradición documental militante de Argentina de los 60'/70'. Un enfrentamiento llevado a cabo con las armas de los lenguajes y los géneros cinematográficos (primordialmente el documental) por fijar el significado de las prácticas de resistencia de los sectores populares, en el cual se observa un espacio de construcción de memorias -en plural-, de disputas sociales acerca de esas memorias, de su legitimidad social y su pretensión de verdad. Estudiar el cine militante de los 90' implica abordar textos que han intentado cambiar el campo de lo representable proponiendo nuevos imaginarios que amplíen o reemplacen a los establecidos (Dodaro, 2004). Las formas que adopta el trabajo de los realizadores hoy son diferentes desde el mero hecho que la situación de la sociedad ha cambiado y la violencia del sistema ya se ha ido “perfeccionando” del exterior al interior, del disciplinamiento al control, y sigue.

Aquí vamos a revisar las posturas de algunos grupos argentinos ante el Estado y el INCAA, porque creemos -junto a María G. Rodríguez- que el INCAA, como organismo del Estado, “juega un papel central en la delimitación de lo decible, subvencionando y/o fomentando algunos proyectos filmicos y desalentando otros” (Rodríguez, 2005). Consideramos que servirá para delimitar a los grupos ante el concepto de “cine militante” y, eventualmente, dar cuenta de las diferencias con los grupos de los 60'/70'.

Realizadores

Claudio Remedi de Boedo Films afirma: “Formalmente no estamos relacionados orgánicamente con ninguna agrupación. Hablamos con todo el mundo” (Remedi, 2005). El grupo de cine Boedo Films finalizó la edición y promovió proyecciones de *Fantasmas en la Patagonia* a través de un auspicio de la Secretaría de Cultura en 1997. “Nosotros estamos a favor (del subsidio del Estado), siempre que no condicione tu trabajo.” (Remedi, 2005) El grupo no está en contra del apoyo material del Estado, pero “adhiere” a las medidas de presión sindical y obrera que están representadas en sus trabajos (no tienen películas sobre el movimiento piquetero). Remedi considera a

muchos films del grupo (aunque no todos) como militantes porque “están relacionados con una intervención sobre la realidad desde nuestro punto de vista”. El Estado es cuestionado de forma general, no así sus instituciones político-culturales.

El grupo 1° de mayo se formó a partir del rodaje de *Matanza* en 1998, un documental sobre la organización popular Corriente Clasista y Combativa (CCC) en un barrio del partido de La Matanza. Emiliano Penelas (egresado del ENERC-INCAA), uno de los directores de esa película, decía en el 2002 que el INCAA no les había dado ningún subsidio para la realización pero comentaba: “Vamos a pedir al Instituto por primera vez para que nos brinden un apoyo para la exhibición” (Penelas, 2002). Al igual que en el caso de Boedo Films se solicita el apoyo del Estado y de una ley que fomente al cine documental. La atención del Estado es requerida.

“Nuestra cámara está al servicio de la lucha contra el Estado capitalista. Nos reivindicamos piqueteros y el cine que hacemos tiene el objetivo de ayudar a la organización piquetera para tirar abajo este poder y construir un nuevo poder” (Ojo Obrero, 2003). Los integrantes de Ojo Obrero (orgánicos al Partido/Polo Obrero) se autodenominan piqueteros porque contribuyen con la lucha a través de la documentación. Pero, los realizadores presentan las luchas como si se trataran del P.O. exclusivamente. Están en la lucha con un Estado al que se le peticiona aunque se diga que se lo quiere destruir: “Nosotros no tenemos material, no tenemos equipo y necesitamos el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía para el cine piquetero. Vamos a volver hasta sacarle lo que podemos sacarle. No estamos por fuera de eso.” (Ojo Obrero, 2003) Es pertinente remarcar que Ojo Obrero es el único grupo que denomina a su trabajo como “cine piquetero”, concepto que no le cabe a los demás realizadores que no se asumen como tales sino que distinguen que su trabajo -por más solidario que sea con los sujetos populares en lucha- es intelectual.

El grupo Cine Insurgente culminó de formarse después de la realización de “*Diablo, familia y propiedad*” (1999, dirección de Fernando Krichmar). “Cine Insurgente es un grupo político pero no partidista, no pertenecemos a ningún partido y no nos manejamos con ningún tipo de ayuda económica de ninguna fundación sino con la venta de películas y algún que otro ciclo” (Riposatti, 2003), dice Lorena Riposatti una de sus integrantes. Luchan contra el Estado desde afuera de los circuitos comerciales

debido a que “el espectador (para liberarse) debe en este proceso pasar de sujeto pasivo a productor activo” (Cine Insurgente, 2002). Cine Insurgente no solicita subsidios del Estado ni está ligado a un partido político.

El grupo Alavío, a través del director Fabián Pierucci, argumenta su postura como grupo: “Nos consideramos orgánicos a la clase trabajadora pero no a ninguna expresión o ningún partido o, como incluso hoy, a ningún movimiento [...] Hoy por hoy mantenemos autonomía como grupo político”, eso les permite “no estar condicionados a ningún tipo de aparato” (Pierucci, 2005). Contribuyen a la lucha pero sin pertenecer a un partido, aunque la politización sea obvia. En una clara definición política Pierucci dice: “Nosotros caracterizamos al Estado como una herramienta de la burguesía, debería ser destruida y reemplazada por otra cosa que no tiene que ver con un nuevo Estado sino con la organización del pueblo. Esto es una postura ideológica. Entonces, desde ya sería muy contradictorio pedir que el Estado te financie cosas que están intencionalmente producidas para destruir ese propio Estado. Esto nosotros lo tenemos muy claro” (Pierucci, 2005). Por esto ante la pregunta por el subsidio Alavío prefiere “generar nuevas formas de financiamiento que no condicionen en ninguna etapa de la realización / exhibición de la obra” (Pierucci, 2005). Alavío considera que solicitar o recibir subsidios del Estado condiciona el trabajo audiovisual, y por lo tanto no quiere “chuparle las medias al enemigo”.

A partir de las diferentes posturas tomadas por los representantes de los 5 grupos seleccionados podemos distinguir 3 formas de relacionarse con el Estado/INCAA con respecto a subsidios y apoyos a sus realizaciones: 1- Voluntad de recibir un fomento o subsidio específico para la actividad documental (Boedo Films y 1º de mayo); 2- Voluntad de recibir un subsidio pero, contradictoriamente según los dichos de sus integrantes, produciendo películas exclusivamente para “destruir al Estado” (Ojo Obrero); 3- Negación absoluta a pedir o recibir cualquier tipo de apoyo del Estado (Cine Insurgente y Alavío).

El cine documental militante de la actualidad rescata los aportes y ejemplos de los grupos fuertemente politizados de los 60 y 70 pero, así como ellos, mantienen algunas diferencias. No podemos menos que revisar el concepto de cine militante acuñado al calor de las luchas contra los gobiernos militares y el imperialismo. La

sociedad y el sistema político han sido modificados y los actuales realizadores están inmersos en esta realidad y no en la de hace 30 o 40 años.

Debemos expresar que el cine documental militante ha dejado ingresar ciertos “reparos” en la definición “revolucionaria” del arte cinematográfico, como, por ejemplo, la mayoría de los representantes del campo autodenominado *alternativo* actual. Los documentales hechos en apoyo a luchas obreras, sindicales o piqueteras siguen siendo realizados, pero también una crítica a la producción y difusión de mensajes de los grandes medios, un retrato de un militante social, la construcción y organización de un grupo de ayuda social o la crónica de un acto de conmemoración son contenidos posibles. No así la adoctrinación para la toma inmediata del poder. El espectro de posibilidades para los realizadores se ha extendido a la par de la diseminación de nuevas formas de control económico y cultural sobre la sociedad, al mismo tiempo que algunos contenidos fueron dejados de lado. La liberación no solo debe darse en el aspecto político de la realidad, eso está claro para la mayoría de los grupos. Si la liberación será subsidiada por el Estado o sólo será utilizado el apoyo en una etapa *intermedia* de la lucha no está muy claro para los grupos que reclaman la atención del INCAA.

En la Latinoamérica del siglo XXI los discursos y las ideas políticas de los movimientos populares se ven inmersas en una realidad que, para los oprimidos, es desesperante y desesperanzada. La sociedad del control en ciernes abarca las producciones más disímiles, se trata de un control ya no de los cuerpos, sino también de las mentes y –lo más pernicioso- alojado en los sujetos. Cada uno es representante de su dominación en ausencia física del amo. Los grupos de realizadores citados aquí están cruzados por estas matrices, sin embargo algunos se las rebuscan para producir cuestionando los mensajes que reproducen la lógica del sistema mientras otros prefieren trabajar criticando algunos procesos macroeconómicos de alcance global.

* * *

Más allá de las diversas formas de producir y de elegir el contenido de los films, es necesario estudiar a los grupos y la manera en que se paran frente al Estado. Pedir el apoyo, recibarlo, negarlo, obviarlo o criticarlo puede modificar distintas maneras de realizar y de presentar un contenido que se caracteriza por su intencionalidad política.

Esa forma asumida (que, obviamente, puede no coincidir con el contenido y el mensaje real de esas películas efectivamente realizadas) de interactuar o no con el Estado puede condicionar todo el trabajo posterior del grupo. Y también su definición como “militante”.

En definitiva, no es lo mismo solicitar un subsidio que negarlo, y por eso podemos decir que algunos grupos de documentalistas solo hacen cine “en” el sistema (aunque puedan cuestionar algunos aspectos del mismo) y desean insertarse en un circuito de distribución manejado por el INCAA, mientras otros militan “contra” el sistema y poseen una ideología más radical que mantiene una producción, distribución y exhibición independiente (con la austeridad en el uso de los escasos recursos que esta decisión conlleva). No se trata solo de hacer cine con *contenido* político, los grupos de cine militante se organizan como agrupaciones de carácter político y no con fines netamente comerciales, aun en los casos de los grupos más favorables a una política estatal de fomento.

Para comprender al cine militante actual no solo debemos prestar atención a las posturas políticas de los realizadores (en este caso sólo analizamos la referente al Estado y las políticas del INCAA), sino también a los circuitos de exhibición en que presentan sus películas, las relaciones sociales en que se encuentran conformando su ideología, las decisiones que adoptan como grupos para la modificación del lenguaje del campo cinematográfico y mediático industrial y, por supuesto, el contenido de los filmes: La construcción particular de un lenguaje audiovisual que reniega de las formas convencionales y que, por los temas tratados y la manera en que lo hacen, producen un discurso político no academicista ni intelectualoide sino con una intervención transformadora de la realidad en mente.

Hay que tener en claro que lo que dicen los realizadores no es siempre lo que hacen y sus intenciones políticas declaradas pueden estar distanciadas del mensaje de sus filmes o lo que “queda” luego de su exhibición. Su intencionalidad puede fallar. Nuestro trabajo no es decir que es lo que “queda” o si esto sirve a los propósitos de los grupos, que se organizan como agrupaciones políticas, sino analizar precavidamente al cine militante y todos los factores que lo definen para no inclinarnos sólo por el peso de uno de ellos. Este avance de investigación analiza uno de los factores (la asunción

política conciente de los grupos frente al Estado y la atención prestada a la política de una de sus instituciones: el INCAA), consideramos que los otros factores mencionados son igualmente importantes, investigando los mismos continuamos.

Bibliografía:

- Álvarez, Santiago (1968): en Capriles, Oswaldo (1968): *Merida: Realidad, forma y comunicación*, en revista "Cine al día", Caracas, nº 6, 1968.
- Birri, Fernando (1996): *Cine y subdesarrollo* en "Por un nuevo nuevo nuevo cine Latinoamericano", Madrid, Cátedra.
- Capriles, Oswaldo (1968): *Merida: Realidad, forma y comunicación*, en revista "Cine al día", Caracas, nº 6, 1968.
- "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine". Folleto, marzo de 1971. Reproducido en Solanas, Fernando y Getino, Octavio: *Cine, cultura y descolonización*, Bs.As., Siglo XXI, 1973.
- Cine Insurgente, 2002, en web.
- de Certeau, Michel (1999): "La belleza del muerto: Nisard", en *La cultura plural*, Buenos Aires. Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles (1990): "Postdata a las sociedades de control", en revista *Babel* nº 21, Bs. As. diciembre de 1990.
- Dodaro, Christian (2004): *Memorias de luz*, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2004.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002): *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)*, Altamira, Buenos Aires, 2002.
- Gleyzer, Raymundo (1968); en Capriles, Oswaldo (1968): *Merida: Realidad, forma y comunicación*, en revista "Cine al día", Caracas, nº 6, 1968.
- Gleyzer, Raymundo (1973): en Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en revista *Causas y Azares*, Núm. 2, Otoño 1995, pp. 144-161.
- Handler, Mario (1979): en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, UNAM, México.
- Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en revista *Causas y Azares*, Núm. 2, Otoño 1995, pp. 144-161.
- Ojo Obrero (2003): Presentación en proyección de la Cátedra de Cultura popular y masiva de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales,

UBA.

Paladino, Diana (2001): *El cine: Itinerarios de celuloide*, E. P., Buenos Aires.

Penelas, Emiliano (2002): Entrevista realizada por Natalia Vinelli que circulara por correo-e.

Pierucci, Fabián (2005): Entrevista personal.

Remedi, Claudio (2005): Entrevista personal.

Riposatti, Lorena (2003): Presentación en proyección de la Cátedra de Cultura popular y masiva de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Rodríguez, María G. (2005): *La beligerancia cultural, los medios de comunicación y el “día después”*, material del proyecto UBACyT: “Del evento al acontecimiento: memoria popular y representaciones mediáticas”.

Sanjinés, Jorge; en Capriles, Oswaldo: *Merida: Realidad, forma y comunicación*, en revista “Cine al día”, Caracas, nº 6, 1968.

Solanas y Getino; en Capriles, Oswaldo: *Merida: Realidad, forma y comunicación*, en revista “Cine al día”, Caracas, nº 6, 1968.

Solanas y Getino (1969); en Mestman, Mariano (1995): "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en revista *Causas y Azares*, Núm. 2, Otoño 1995, pp. 144-161.

Tal, Tzivi (2002): *Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y los hijos de Fierro*, s/d extraído de internet

UNAM (1988): *Hojas de Cine*, UNAM, México.

