

Mariano Mestman*

LA EXHIBICIÓN DEL CINE MILITANTE

TEORÍA Y PRÁCTICA EN EL GRUPO CINE LIBERACIÓN**

DESDE LA PRIMERA DECLARACIÓN pública de Cine Liberación (CL) que en mayo de 1968 acompañó la aparición de *La hora de los hornos*, el grupo expresaba el objetivo de 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 voluntades revolucionarias”.

En el marco del régimen militar conocido como “Revolución Argentina”, inaugurado en 1966 con el golpe encabezado por el general Juan Carlos Onganía, la distribución clandestina o semiclandestina de este y otros films ocupó un lugar destacado en la historia del grupo. La experiencia práctica de exhibición en esos años constituyó una de las fuentes básicas de las que se nutrieron las reflexiones de CL; al mismo tiempo, algunos aspectos significativos de las proyecciones trascienden lo que quedó registrado en los escritos más conocidos del grupo.

En diversos artículos y documentos, CL fue analizando la situación cinematográfica nacional e internacional, definiendo su propia

* Investigador del CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

** Este artículo es una reescritura de la ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Orense, 1999.

experiencia y construyendo su propuesta. Si consideramos el conjunto de escritos elaborados entre 1968 y 1973 por Fernando Solanas y Octavio Getino, podemos establecer que es hacia 1971 cuando alcanza una cierta sistematización su concepción del cine militante, a partir de las siguientes “hipótesis”.

Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...]

Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino 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” (ver “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine, texto de marzo de 1971 incluido en Solanas y Getino, 1973).

En este mismo documento se incluía al Cine Militante como una categoría interna, “la más avanzada”, del Tercer Cine, concebido este último como un cine de “liberación”, de “descolonización cultural”, que podía expresarse a través de diversas concepciones estéticas o narrativas, con cierta distancia de la idea de instrumento de intervención inmediata asociada al cine militante. Como su propio nombre lo sugiere, en el plano político, la propuesta del Tercer Cine se vincula al ambiente conmocionado por la eclosión del tercermundismo durante la década del sesenta¹, y en particular se refiere a las búsquedas de un cine de descolonización cultural para el Tercer Mundo, que se define por oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que intenta superar las limitaciones atribuidas al denominado “cine de autor” (Segundo Cine).

Si (tendencialmente) la búsqueda de un Tercer Cine remite al problema de la creación de un nuevo lenguaje, el cine militante involucra en un lugar central la discusión sobre el desarrollo de un circuito popular de exhibición.

Hacia 1979, desde el exilio, Octavio Getino reflexionaba sobre el tratamiento de la noción de Tercer Cine en los escritos previos del grupo e

¹ A la participación del cine político argentino en la “construcción” de ese tercermundismo cinematográfico nos referimos en Mestman (2002: 40-53).

identificaba tres materiales teóricos principales “referidos a fijar nuestra visión del concepto del Tercer Cine” (Getino: 1981)²: un reportaje publicado en la revista *Cine Cubano* (Grupo Cine Liberación, 1969); el artículo “Hacia un Tercer Cine”, publicado en octubre del mismo año (Solanas y Getino, 1969); y el citado “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, de 1971. Getino afirmaba que este último intentaba producir alguna aclaración sobre “ciertas generalidades e imprecisiones” que ellos mismos observaban en “Hacia un Tercer Cine”, como la distinción entre Tercer Cine y cine militante, nociones que podían confundirse al remitir “a veces [a] las mismas cosas”; y recuperaba el escrito de 1971 como aquel en que se intentó avanzar en la precisión de los términos a partir de las hipótesis citadas más arriba, así como de otras observaciones que veremos más adelante (Getino, 1981).

Desde nuestro punto de vista, en esta etapa de desarrollo del cine militante de oposición al régimen militar (1968-1972), la distancia observable en la elaboración de nociones y conceptos de CL entre sus primeros escritos y declaraciones (años 1968-1970) –que no son pocos– y los posteriores (años 1971-1972) reside fundamentalmente en la riqueza de la práctica de exhibición clandestina. Es decir, la experiencia de funcionamiento político de sus primeros films –nutrida a su vez de las primeras elaboraciones teóricas– es la que enriquece la reflexión de este segundo momento. Esta idea, sostenida en años posteriores por el propio grupo³, se explora en las páginas siguientes.

I

Cine Liberación irrumpe en la escena político-cinematográfica dando origen al cine militante argentino con la presentación pública de *La hora de los hornos*, en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), en junio de 1968. Si en el plano internacional el film se inserta tanto en el circuito de festivales y encuentros como en ámbitos alternativos del ambiente creados post-Mayo del 68 –en el proceso de consolidación de un Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano o incluso, luego, en ciertos espacios en los sistemas de televisión pública europea o universidades norteamericanas–, en la Argentina el grupo se constituye en el proceso de exhibición de la película, en el que a los fundadores (Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo) se van incorporando una serie de tra-

2 Este mismo trabajo, con algunas modificaciones y bajo el título “Algunas observaciones sobre el concepto del Tercer Cine”, fue publicado en la revista *Comunicación y Cultura* (Getino, 1982). Asimismo, fue reproducido en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano* (Getino, 1984).

3 En “A diez años...”, Getino (1981) la formula en términos generales en un breve apartado con el subtítulo “La práctica como generadora de teoría”. Cuando se publica este texto con el título “Algunas observaciones...” (Getino, 1982), se introduce otro apartado breve con el título “La teoría como nutriente y orientadora de la práctica”.

bajadores del cine o militantes culturales y políticos. Ya en los años de realización del film (fines de 1965-mediados de 1968) los cineastas habían afianzado su relación con ciertos sectores del sindicalismo peronista, así como con algunos pensadores de la denominada “izquierda nacional”. Así fue madurando la opción de CL por el Movimiento Peronista, que pasó a considerarse como la herramienta de transformación revolucionaria en la Argentina. Esa adhesión al peronismo (en un principio a sus sectores juveniles y sindicales duros o combativos, aunque no exclusivamente), la propuesta revolucionaria del film y la voluntad explícita de inscribirlo en las estrategias de lucha por el poder condujeron a la utilización de un circuito de exhibición vinculado a organismos políticos, sindicales, estudiantiles y culturales para su difusión clandestina en la Argentina. La articulación entre los grupos que llevaron a cabo dicha tarea se intentó materializar a través de personas encargadas o de reuniones nacionales (más o menos formales, según los casos), y fue sostenida por documentos internos como las “Notas de Cine Liberación”. De esta manera, mientras se realizaban otros films, en estos años se fueron constituyendo las *unidades móviles* de CL, que tuvieron a su cargo la exhibición de *La hora de los hornos*. Si bien es difícil establecer con precisión la cantidad de grupos a lo largo de la Argentina, entre 1969 y 1973 el propio núcleo fundador identificaba la existencia de unidades móviles en importantes ciudades como La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, más de una en Buenos Aires, y tal vez en algunas otras.

En cuanto a la reflexión de CL sobre esta experiencia, ya señalamos que en los primeros documentos la distinción entre cine militante y Tercer Cine no había sido establecida con precisión. Como observó Getino tiempo después (1981), dos de las principales líneas de reflexión de los primeros escritos⁴ remiten a la “neocolonización cultural” y a la dependencia de la cinematografía nacional, dos ejes importantes en la constitución de la identidad del grupo. Pero en aquellos textos, el concepto de cine militante había quedado desdibujado entre otros: en particular, el de *cine guerrilla*. Esto se observa en el principal escrito de ese primer momento, “Hacia un Tercer Cine” (1969), a partir del cual incluso podía confundirse el alcance de algunas nociones, como Tercer Cine, cine guerrilla, cine revolucionario, cine militante, etcétera.

4 Nos referimos a: “Primera Declaración del grupo Cine Liberación”, mayo de 1968; “La situación del cine en Argentina”, cuestionario contestado por Solanas en junio de 1968, en el Festival de Pesaro; “Por un cine que enfrente a la censura” (o “La hora de la censura”), del 20 de febrero de 1969; “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”, publicado en *Cine Cubano*, en marzo de 1969; “Hacia un Tercer Cine”, de octubre de 1969; “Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino”, aparecido en *Cine del Tercer Mundo* (Montevideo) N° 1, en octubre de 1969; “Apuntes para un juicio crítico descolonizado”, en *Cine del Tercer Mundo* (Montevideo) N° 2, noviembre de 1970 (todos en Solanas y Getino, 1973).

Cuando el documento de marzo 1971 avanza en la distinción entre Tercer Cine y cine militante, se aclara que las definiciones sobre este último son sólo “hipótesis”, ya que se refieren a un proceso abierto, no concluido. Aun así, resulta evidente que estas hipótesis de 1971 se asocian a una experiencia en pleno desarrollo en la Argentina. Téngase en cuenta que en diversos escritos, aunque se reconocen las dificultades para constituir un circuito alternativo de exhibición durante el primer año posterior a la aparición del film (1969), el año 1970 se destaca como el primero en el que las experiencias de exhibición en diversas ciudades alcanzan cierta significación e importancia⁵.

Ahora bien, las citadas hipótesis clasificatorias del cine militante remiten a dos aspectos principales: por un lado, la vinculación u organización a grupos o fuerzas políticas que apuestan por la transformación social; por otro, el proceso de instrumentalización en sí mismo.

El primer aspecto alcanza una primera –aunque breve– cristalización más precisa entre fines de 1968 y comienzos de 1969, con el intento de establecer un informativo cinematográfico sindical en la central obrera de oposición a la dictadura, los *Cineinformes de la CGT de los Argentinos*. En torno a los gremios e intelectuales vinculados a esta central político-sindical, así como a diversos sectores de la juventud peronista, se realizan los primeros contactos para la constitución del circuito de exhibición de *La hora de los hornos*; y desde 1969-1970, se van constituyendo las unidades móviles de CL, que proyectan el film articuladas, en general, a organizaciones vinculadas al peronismo revolucionario (y en menor medida algún sector de la nueva izquierda). En 1971, Gerardo Vallejo finaliza en la ciudad de Tucumán el rodaje de su primer largometraje, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, y son varias las organizaciones –en particular las sindicales de la CGT local, la FOTIA (trabajadores del azúcar) y la Juventud Peronista– que reclaman ante las autoridades locales por su proyección pública o colaboran en su exhibición por otros circuitos. Esta vinculación con la FOTIA, que se profundizaría en años posteriores e incluyó la difusión de *La hora...*, da cuenta también del sentido de esta hipótesis sobre el cine militante.

Pero es en la segunda mitad de 1971 cuando la referida organicidad alcanza su mayor expresión. Entre junio y octubre, los principales referentes de CL (Solanas, Getino y Vallejo) concretan en Madrid el registro de una serie de entrevistas con Perón que –junto a material de archivo– se convertirían en los largometrajes documentales *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, la revolución*

⁵ Ver, entre otros, “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” (marzo de 1971) y “Apuntes sobre la experiencia realizada” (de mediados de 1972) en Solanas y Getino (1973: 122 y 180).

justicialista. Fueron films financiados con el aporte de empresarios peronistas y del propio Movimiento Nacional Justicialista, y considerados por los realizadores como el punto más alto de su integración como cineastas revolucionarios a la experiencia histórica del pueblo⁶.

Por su parte, el trabajo político-cinematográfico de los grupos de CL se asocia a la segunda hipótesis, la referida a la instrumentalización de los materiales en la acción política. También aquí podemos pensar que las reflexiones elaboradas derivan en gran medida de los distintos tipos de films realizados desde 1968 y su utilización.

En este sentido, en un intento de clasificación de los films militantes, el documento de 1971 establecía una primera distinción entre un cine de objetivos estratégicos y otro de objetivos tácticos, y luego diferenciaba algunos “géneros”: el cine ensayo (o de reflexión), el cine información (o de denuncia) y el cine panfleto (o de agitación)⁷.

Estos conceptos pueden encontrarse en los primeros escritos, en particular en “Hacia un Tercer Cine”. Sin embargo, es recién en este segundo momento en que se ordenan y se asocian en cada caso a películas argentinas o latinoamericanas. Como ejemplo del cine ensayo estratégico en la Argentina, se remite a *La hora de los hornos*. En tanto, se considera como cine ensayo táctico a *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina: Mayo de 1969. Los caminos de la liberación* (“Realizadores de Mayo”, 1969), ambos sobre el Cordobazo y las protestas populares de 1969. Uno de los ejemplos del cine panfleto es *Ollas populares*, un cortometraje sobre una olla popular en Tucumán, creada a partir del cierre de ingenios azucareros, realizado por Vallejo en 1968 (con material rodado para *La hora...* a fines de 1967).

Por su parte, el principal ejemplo del cine información estaría constituido por los *Cineinformes de la CGT de los Argentinos*. Tal como ocurre con la definición del cine ensayo respecto de *La hora...*, la del cine información remite con bastante precisión a esta breve experiencia de noticiero sindical: aunque podría discutirse que su “virtud” haya sido la “rapidez y la masividad de su difusión” y aunque sólo llegó a realizarse el *Cineinforme N° 1* (presentado en enero de 1969), este efectivamente apuntaba a lo “coyuntural” para operar sobre “circunstancias determinadas”⁸ e intentaba utilizar una “infraestructura sindical” que “se manejaba en los márgenes que daba el régimen” a la acción sindical

6 Ver al respecto Mestman (2007).

7 También se incluye como “géneros” al “cine documental” y al “cine inconcluso” (ver “Cine militante...”, citado en Solanas y Getino, 1973: 158-164).

8 Constaba de tres partes, que incluían el desarrollo de la huelga petrolera de septiembrenoviembre de 1968, la situación de la provincia de Tucumán tras el cierre de los ingenios azucareros y la evocación del 17 de octubre de 1945.

de oposición⁹. El problema de la lucha contra la desinformación en los países “neocolonizados” formó parte de la agenda de CL desde su “Primera Declaración” (mayo de 1968), pasando por “Hacia un Tercer Cine”, hasta los “Apuntes sobre la experiencia realizada” de 1972. En todos sus escritos y entrevistas pueden encontrarse referencias a esta temática. En este sentido, la idea de “denuncia y contrainformación” de la definición de 1971 sin duda se asocia a ese recorrido, y en particular es solidaria con las prácticas político-culturales de periodistas, artistas e intelectuales en torno a la CGT de los Argentinos entre 1968 y 1970.

II

En la perspectiva de CL, los films militantes podían incorporar tras su exhibición una discusión centrada en su temática o en cualquier cuestión propuesta por los participantes. Por ello, se consideraba que el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films.

En este sentido, *La hora...* y *Actualización...* contemplaban en su propia estructura formal la convocatoria al debate y la acción política. Aunque en general no fueron trabajados por los mismos grupos de exhibición y la intervención política con cada uno de ellos remite a coyunturas distintas, tanto en la Parte II del primero (que incluye las secciones “Crónica del peronismo” y “Crónica de la resistencia”) como en diversos momentos del segundo se convocaba desde la pantalla a la intervención del público. De ahí el nombre de “Acto para la liberación” de esa Parte II; de ahí también la utilización de la frase de Frantz Fanon, “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

Hacia la mitad de esa segunda parte de *La hora...*, al finalizar la “Crónica del peronismo” (1946-1955), un cartel anunciaba: “Espacio abierto al diálogo”. Se trata del momento en que el relator o animador (el grupo político convocante a la proyección) debía coordinar el acto, en tanto instancia de comunicación “excepcional” entre los asistentes; una herramienta para convertir al espectador (en el sentido cinematográfico tradicional) en protagonista de la exhibición y “actor” (militante) en el proceso político. Inmediatamente antes, la voz de los realizadores interpelaba a los “compañeros” (un tipo de espectador privilegiado), esos “protagonistas del proceso que el film intenta de algún modo testimoniar y profundizar”, reafirmando el sentido de apertura (e incluso autoría colectiva) contenido en la idea del film-acto:

⁹ Las frases entre comillas remiten a la definición de “cine información” propuesta por el grupo. Ver “Cine militante, una categoría...” incluido en Solanas y Getino (1973).

El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección. Importan las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia [...] Importa sobre todo la acción que pueda nacer de estas conclusiones [...] Por eso el film aquí se detiene, se abre hacia ustedes para que ustedes lo continúen.

Este carácter abierto se reitera desde el inicio de “Crónica de la resistencia” (1955-...), insistiendo en esta línea cercana al documental reflexivo, ahora recurriendo también a la puesta en escena de los mecanismos de construcción de la película, mostrando el proceso de realización de los reportajes y reflexionando sobre el mismo¹⁰.

El origen de la noción de film-acto en CL se asocia a tendencias presentes en la producción cultural experimental de esos años que problematizan la participación del espectador, y en particular a las rupturas con la “institución arte” (en el sentido de Peter Burger para las vanguardias históricas) postulada en esa misma coyuntura de 1968 en la Argentina. Pero también se vincula con la experiencia previa del propio grupo en la proyección de otros films sociales y políticos. En un libro autobiográfico, Gerardo Vallejo (1985: 139) recuerda que cuando Solanas y Getino viajaron a Tucumán en 1967 con el objetivo de incorporarlo al proyecto de *La hora...*, le entregaron una serie de encuestas que incluían opiniones sobre su cortometraje *Las cosas ciertas* (1964) realizadas a espectadores de sesiones organizadas por ellos en Buenos Aires a través de una distribuidora de films, en particular de cortometrajes. Esta referencia da cuenta de la búsqueda de cierta organización de un circuito de proyección (y distribución) en los orígenes del proyecto de CL. Solanas sostiene que la idea del film-acto en gran medida surgió a partir de los debates registrados en esas proyecciones, donde ya se percibían las posibilidades de conversión de las mismas en acciones políticas (Entrevista 30 de enero de 1996)¹¹.

10 En el caso de *Actualización...*, cada parte finalizaba con un cartel en la pantalla, reproducido por una *voice-over*, que decía: “Todos los compañeros tienen el deber de desarrollar los temas expuestos y relacionarlos con las circunstancias actuales. Debemos persuadirnos de que la Actualización Política y Doctrinaria es una tarea colectiva, asumida y realizada por todos, desde la base a la conducción”. Asimismo, al final del breve “Prólogo” que introduce el testimonio de Perón, a cargo de los propios realizadores, Solanas explicita que “cada proyección no es otra cosa que parte de una sesión de estudio, de discusión y de trabajo” y que “para facilitar la total comprensión de los temas expuestos, la proyección puede interrumpirse, volverse atrás o repetirse, cuando los compañeros lo estimen necesario”, porque “importa sobre todo relacionar los temas con las circunstancias presentes, y estimular la participación de todos los compañeros”.

11 En “Hacia un Tercer Cine” (Solanas y Getino, 1969), en el punto dedicado al cine-acto, hay una extensa referencia a dicha actividad. En este texto se construye la idea de cierta naturalidad por la cual cada proyección de esos materiales previos se transformaba, “sin que

Junto a estos antecedentes, desde los primeros documentos encontramos una reflexión sobre esta propuesta. En “Hacia un Tercer Cine”, por ejemplo, sendas secciones nos introducen en los problemas de distribución del Tercer Cine y en el cine-acto. Allí ya se remite a experiencias de difusión del cine político en América Latina y Europa, se avanza en la discusión del problema de constitución de un circuito integral para este cine, y hay algunas referencias a la hasta ese momento escasa experiencia argentina con *La hora...:* a los diversos tipos de exhibición, los allanamientos policiales, los problemas de seguridad, etc. Asimismo, se explicita como alternativa para el cine revolucionario regional la “afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas” (Solanas y Getino, 1969), y se definen algunos elementos del cine-acto que funcionarán durante todo el período.

Pero es en documentos públicos posteriores en los que se enriquecerá la reflexión sobre la exhibición-acto. En “Cine militante...” (1971, en Solanas y Getino, 1973), por ejemplo, se analiza la práctica de “difusión-instrumentalización” en sus diversas dimensiones. Aunque por el carácter de este documento se intenta una reflexión más general, una cierta sistematización, encontramos también referencias específicas a la experiencia argentina que se amplían en escritos posteriores¹².

III

Ahora bien, entre los primeros comentarios sobre el film-acto (1968-1969) y estos últimos (1971-1972) encontramos, por un lado, algunos documentos internos que se encargan con cierto detalle de las proyecciones, incluso de sus aspectos técnicos (algunas “Notas de Cine Liberación”, como ya dijimos, documentos internos del grupo) y, por otro, la experiencia práctica de exhibición. Si bien es de esta experiencia que se nutren, como vimos, la reflexión y la elaboración teórica del grupo, al mismo tiempo es interesante observar que algunos aspectos no han quedado registrados en esos escritos o declaraciones públicas. Es decir, aunque el texto más divulgado y reproducido hasta hoy (“Hacia un Tercer Cine”) constituye un documento fundamental en la historia del grupo, su carácter temprano

nosotros nos lo hubiésemos propuesto *a priori* –afirman– en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los filmes formaban parte pero no eran el factor más importante”. De este modo, continúan, se iba descubriendo una dimensión diferente del cine y las posibilidades de un espectador activo, de un potencial militante. De ahí la conformación de la propuesta del film-acto: “A medida que las experiencias se sucedieron, incorporamos a las proyecciones distintos elementos (una puesta en escena) que reforzaban los temas de los filmes, el clima del acto, la desinhibición de los participantes, el diálogo [...] Así fue naciendo la idea de estructurar lo que dimos en llamar cine-acto, cine-acción, una de las formas que a nuestro criterio asume mucha importancia para la línea del Tercer Cine” (Solanas y Getino, 1969).

12 En particular, en una entrevista realizada por Carlos Mazar a Solanas y Getino a mediados de 1972 (“Apuntes sobre la experiencia realizada”, en Solanas y Getino, 1973) y en el artículo “La exhibición-acto de cine militante”, publicado en la revista *Cine y Liberación* (1972).

no (octubre de 1969) hace de él un escrito limitado para dar cuenta del funcionamiento efectivo de los circuitos alternativos de distribución que recién comenzaban a desarrollarse. Y aunque documentos posteriores se detienen en diversos aspectos de la instrumentalización y el film-acto, no siempre alcanzan a abarcar cuestiones importantes. Una de las más significativas fue la tendencia en varios grupos a la utilización de distintas partes de *La hora...* según el tipo de público al que iba dirigida o la coyuntura por la que atravesaba el ámbito en que se proyectaba.

Esto último lo encontramos en entrevistas que realizamos con integrantes de grupos de CL, en particular en la experiencia de la Unidad Móvil Rosario, que desarrolló su tarea de difusión del cine militante como parte de las actividades del Grupo Pueblo entre la segunda mitad de 1969 y 1972. Este grupo de CL jerarquizó como destinatarios de su actividad al movimiento obrero y al movimiento estudiantil, proyectando las partes I y II de *La hora...* y un temprano reportaje a Perón (de sólo cuatro minutos), realizado por Carlos Mazar en diciembre de 1968 en Madrid¹³.

En diciembre de 1970, a propósito del II Plenario de Grupos de Cine Liberación (GCL), la Unidad Móvil Rosario presentó un balance de la actividad que había desarrollado durante ese año¹⁴. Si bien para algunos miembros de los grupos de exhibición del país las reuniones nacionales o regionales podían constituir instancias menos orgánicas de intercambio y discusión –y de hecho algunas de ellas lo eran–, la propia existencia de este informe rosarino y el detalle con que este grupo aborda y piensa su actividad da cuenta de cómo percibía esas instancias y su propia práctica.

Un primer dato relevante es que la presentación del Balance (“para su mejor organización”) se estructura por “sectores”, “grupos” o “niveles” en los cuales se trabajó políticamente con el material fílmico. Textualmente: “Grupos intelectuales (artistas y profesionales)”; “Grupos estudiantiles (universitarios y secundarios)”; “Grupos trabajadores (zonas barriales y villas: trabajadores y juventud). Grupos sindicales”.

Aun cuando en varias proyecciones podía confluír un público más o menos heterogéneo, la distinción de ámbitos o sectores en los que se proyectaba aparece también en testimonios de integrantes de otros grupos de exhibición. En general, se divide entre sectores obreros, por un lado, y sectores medios, por otro. Sin embargo, al hablar de los ámbitos de proyección sí aparecen referencias que podríamos agrupar en relación con los

13 Se trata de una de las experiencias de exhibición más interesantes que registramos en nuestra investigación. Jorge Jäger ha conservado materiales fílmicos y documentos internos que nos ha facilitado, que dan cuenta de una actividad sistemática y aportan una información esencial. Agradecemos a él, a Humberto Barroso y a Carlos Schork sus testimonios sobre la historia del grupo.

14 El documento (inédito) lleva por título “Balance político de la actividad desarrollada por la Unidad Móvil Rosario durante 1970. Sus planes para 1971” (Unidad Móvil Rosario, 1970).

tres sectores mencionados en el informe de la Unidad Móvil Rosario: casas de familia de clase media profesional o media acomodada (nombrados como “intelectuales”, “profesionales”, “artistas”, “psicoanalistas”, etc.); facultades o colegios (colegios religiosos, universidades, casas de militantes estudiantiles); ambientes obreros-populares (sindicatos en algunas etapas, casas en barrios populares en general, a veces en las calles, etcétera).

Al comparar las exhibiciones realizadas en cada sector, puede observarse una tendencia a la utilización de la Parte I del film para el trabajo con los denominados sectores intelectuales y de la Parte II para el trabajo con sectores obreros y populares. Esto, que aparece en más de un testimonio, lo encontramos más o menos explicitado en el documento rosarino, en el que se afirma que entre los intelectuales “sólo” se trabajaba la primera parte. Entre los sectores estudiantiles, diversos elementos señalados al pasar dan cuenta de la proyección de ambas. En los sectores trabajadores, se dice que en general se proyectó la segunda parte completa y el citado reportaje a Perón.

Estos datos son significativos porque las únicas referencias en documentos públicos de esos años a la utilización de diversas partes de un film tienen que ver con la película colectiva (importante, pero bastante menos exhibida) *Argentina, Mayo de 1969. Los caminos de la liberación*; como dijimos, un film integrado por varios cortometrajes en los que se abordaban diversas cuestiones en torno a los levantamientos populares de 1969 y otros aspectos de la coyuntura política. En este caso, el film mismo facilitaba el armado de “diversas películas”, es decir, la proyección de los cortos por separado o la selección de algunos y la exclusión de otros. Y esto había sido explicitado por el propio grupo “Realizadores de Mayo” en un documento de 1969¹⁵. En cambio, no conocemos referencias en escritos públicos de CL de esos años a la citada utilización de *La hora...*¹⁶.

15 Allí se decía: “Los capítulos han sido concebidos también como unidades modulares que pueden proyectarse en conjunto o por separado y aun alterando su orden, si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular” (Documento aparecido en *Cine del Tercer Mundo*, 1969). Seis de los doce cortos que integraban el film pertenecían a cineastas vinculados a CL. En una carta del 15 de noviembre de 1970, el grupo CL se distanciaba de los otros “Realizadores de Mayo”, retirando sus materiales, manteniendo una relación de solidaridad, pero tomando distancia por cuestiones asociadas a las concepciones sobre el cine militante y las pertenencias políticas. Recientemente publicamos esta carta y el documento rosarino que venimos citando como anexos a Mestman (2008).

16 En “Cine militante...” (1971), con el subtítulo “¿A quién nos dirigimos en cada filme en particular?”, se afirma: “si algo caracteriza a un filme político-militante [...] es su función de lograr determinados objetivos políticos en un público concreto”. Y como ejemplo se señala que la Parte II de *La hora...* había estado concebida “en función de un destinatario concreto: el proletariado urbano argentino”, aunque se observa que al mismo tiempo había servido para trabajar sobre “ciertos sectores como capas estudiantiles o intelectuales en proceso de radicalización” (en Solanas y Getino, 1973). Pero, más allá de esta apreciación, no encontramos referencias explícitas en esos años a un uso diverso de cada parte como el que parece haber existido en la práctica de exhibición (aun cuando insistamos en su carácter tendencial). Más tarde, Getino

Ahora bien, este tipo de instrumentalización por “sectores” da cuenta de estrategias y objetivos diversos en el trabajo político con cada uno de ellos. El informe de la Unidad Móvil Rosario, por ejemplo, se detiene y analiza diversos aspectos de la difusión en cada sector: el público, el local de proyección, los marcos de seguridad, la forma de encarar la proyección, la recaudación¹⁷, los resultados obtenidos y las denominadas situaciones especiales.

Un aspecto fundamental fue la forma de organizar los debates. Cuando estos ocurrían, difícilmente se referían a los aspectos formales de la película, a pesar de que sobre todo la primera parte permitía una discusión al respecto, y en ámbitos como cineclubs o casas particulares, esta por supuesto se dio. Pero los debates fueron fundamentalmente políticos. Su realización práctica no siempre tuvo lugar bajo las formas imaginadas y en general no se producía ante cada convocatoria desde la pantalla, sino al final de la proyección; o muchas veces no se hacía. Piénsese que la situación de clandestinidad o semiclandestinidad dificultaba este objetivo. Las “caídas” de materiales o incluso las detenciones, aunque no eran lo más frecuente, ocurrían y constituían una amenaza permanente en ciertas zonas o períodos. Por eso, muchas veces el trabajo político con los asistentes, sobre todo en las proyecciones más numerosas o en ámbitos “semiabiertos”, quedaba desplazado a momentos anteriores o posteriores, ya que la propia decisión de participar del evento –en algunas etapas, bajo mayores medidas de seguridad– implicaba una experiencia militante en sí misma y un primer compromiso al respecto que luego, en reuniones posteriores, los convocantes a la proyección podían “trabajar” desde el punto de vista político (influencia, incorporación, compromiso activo, etcétera).

En cualquier caso, aunque la realización práctica de los debates muchas veces no alcanzó el desarrollo buscado en un principio¹⁸, sería

(1981) hace una referencia general a “cortes, agregados, modificaciones por parte de quienes difundían el material” en relación con *La hora...* y el film de “Realizadores de Mayo”.

17 En la medida en que CL buscaba desarrollar circuitos de producción-exhibición autofinanciados, el aspecto económico no era un tema menor. De hecho, en “Hacia un Tercer Cine” había explicitado que, aunque la meta ideal fuese “producir y difundir un cine-guerrilla con fondos obtenidos mediante expropiaciones realizadas a la burguesía”, hasta que eso no fuera posible, las alternativas para el cine revolucionario para recuperar sus costos no distaban mucho de las del cine convencional: “todo participante en una exhibición debe abonar un importe”. Entre los grupos de exhibición, las necesidades financieras tienen que ver, por ejemplo, con las deudas contraídas en la compra del proyector y los films. El cobro de entradas, más frecuente en algunas exhibiciones que en otras, era la forma en que el grupo “socializaba” sus gastos, solicitando la colaboración de algunos “compañeros” para recuperar la inversión económica (en Solanas y Getino, 1973).

18 Así como CL insistiera en esos años sobre las limitaciones que todavía encontraba la práctica de la exhibición-acto –ver “Recomendaciones para la difusión de un cine militante”, de (1969)–, citado en *Cine y Liberación* (1972), y “Cine militante...”, de 1971, citado en Solanas y Getino, 1973), también a ello se refiere el informe rosarino.

apresurado considerar que los mismos, ya fueran durante o tras las proyecciones, quedaron centralizados (esto es, limitados en su potencial democratizador y participativo) por la “función mediadora” del “intelectual-cineasta”¹⁹. Por el contrario, mientras –según varios testimonios– en las exhibiciones entre sectores medios o intelectuales los integrantes de las unidades móviles podían tener un rol más protagónico como orientadores o animadores del debate, en las proyecciones entre trabajadores el informe rosarino sostiene que “el uso de la palabra quedó casi siempre en manos de los compañeros que habían convocado” (Unidad Móvil Rosario, 1970)²⁰ y que el público, al igual que en las proyecciones entre estudiantes, era invitado por las organizaciones de cada sector. Esto remite al trabajo político que la unidad móvil desarrollaba con estas últimas. Esa articulación determinaba los objetivos principales así como el material seleccionado para la proyección, e incluso podía conducir al corte de secuencias que no se consideraran pertinentes para un determinado ámbito. El informe rosarino destaca una función en el Bajo Saladillo, en la que parte del material exhibido (la primera sección de la Parte II: “Crónica del peronismo”; el episodio de “Las ocupaciones fabriles” de la segunda sección de esa Parte II: “Crónica de la resistencia”; y el corto “Reportaje a Perón”) se había decidido de acuerdo a charlas previas con el grupo político que trabajaba en el barrio y a la situación por la que atravesaban los trabajadores de la empresa Swift de la zona en que habían establecido una olla popular. Y concluía:

Como resultado político inmediato: el grupo organizador de la olla capitalizó a casi un grupo de cuarenta nuevos compañeros, a la vez que fortaleció en toda la zona, de numerosas y nutridas familias, la imagen de JP zona sur y la seriedad y positividad del trabajo que realizan (Unidad Móvil Rosario, 1970).

Tal como ocurre con otros colectivos de cine político de los años sesenta y setenta, la acción de las unidades móviles (aquí recuperada sólo parcialmente) es una de las zonas menos conocidas del grupo Cine Liberación. Aunque en algunos casos pudo tratarse de una actividad irregular o con cierta discontinuidad, vinculada a coyunturas muy precisas, en otros se desarrolló un trabajo más sistemático. La importancia de recuperar siquiera los aspectos principales de la experiencia práctica de

¹⁹ Esta parece ser la lectura de los documentos públicos de CL en Bonvecchi (1993: 167).

²⁰ Esto último aparece en varias entrevistas con quienes proyectaban el material. Por ejemplo, César D’Angiolillo (de Buenos Aires), cuando se le pregunta si era la gente del grupo la que conducía los debates, afirma: “Cuando eran en Barrio Norte, donde además se recaudaba dinero, esos sí; pero cuando eran militantes (con otros sectores) no; venía alguien de la organización” (Entrevista del autor y de Fernando M. Peña con César D’Angiolillo, el 23 de agosto de 1995).

exhibición reside en que podemos pensarla como una instancia mediadora fundamental en la constitución del sentido del film militante, y en consecuencia puede aportar a una reconstrucción más completa de la historia del cine argentino de intervención política, sus películas, sus textos y sus vivencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernini, Emilio 2001 "La vía política del cine argentino. Los documentales" en *Kilómetro 111. Ensayos de cine* (Buenos Aires) N° 2.
- Bonvecchi, Alejandro 1993 "Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine en la praxis revolucionaria" en González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comps.) *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires: Manuel Suárez).
- Getino, Octavio 1981 (1979) *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"* (México DF: UNAM).
- Getino, Octavio 1982 "Algunas observaciones sobre el concepto del "Tercer Cine"" en *Comunicación y Cultura* (México DF) N° 7.
- Getino, Octavio 1984 *Notas sobre cine argentino y latinoamericano* (México DF: Edimecos).
- González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comps.) 1993 *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires: Manuel Suárez).
- Grupo Cine Liberación 1969 "La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*" en *Cine Cubano*, N° 56-57, marzo.
- Mestman, Mariano 2002 "From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)" en *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* (Londres: Intellect) Vol. 1, N° 1.
- Mestman, Mariano 2007 "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista" en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (Buenos Aires: Librería).
- Mestman, Mariano 2008 "Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A 40 años de *La hora de los hornos*" en *Sociedad* (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales-UBA) N° 27, primavera.
- Nichols, Bill 1997 *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós).

- Paranaguá, Paulo Antonio 2003 *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica).
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio 1969 "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" en *Tricontinental* (La Habana) N° 13, octubre.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio 1973 *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Tzvi, Tal 2005 *Pantallas y revolución* (Buenos Aires: Lumiere).
- Unidad Móvil Rosario 1970 "Balance político de la actividad desarrollada por la Unidad Móvil Rosario durante 1970. Sus planes para 1971", mimeo.
- Vallejo, Gerardo 1985 *Un camino hacia el cine* (Buenos Aires: El Cid Editor).