

XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

# **Una aproximación fugaz al desarrollo del cine militante argentino (1969-2003).**

Jeremías David Coelho y Tomás Alberto Galán.

Cita:

Jeremías David Coelho y Tomás Alberto Galán (2019). *Una aproximación fugaz al desarrollo del cine militante argentino (1969-2003)*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-023/573>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**XII JORNADAS DE SOCIOLOGIA – “Las cuestiones de la Sociología y la Sociología en Cuestión”. Universidad de Buenos Aires.**

**UNA INTERPRETACIÓN AL  
DESARROLLO DEL  
DOCUMENTALISMO  
ARGENTINO (1969-2003).  
El cine como herramienta político-estética.**

Jeremías Coelho  
Tomás Galán

2019

## **INTRODUCCIÓN.**

La evolución del cine argentino ha sido uno de los fenómenos más interesantes y profundos dentro de los estudios audiovisuales del siglo XX. El debate entre las instituciones políticas, los productores y los espectadores viene de larga data, con sus rupturas y continuidades. En este sentido, la década del 60' significó una crisis de las formas de producción existentes y la emergencia de nuevos grupos con ideas revolucionarias que van a intentar dar forma y contenido a un nuevo cine que intentan subvertir las relaciones clásicas del cine hegemónico.

Entendemos que el manifiesto “Hacia un tercer cine” de Octavio Getino y Fernando Solanas representa esta ruptura dentro del cine argentino y latinoamericano, poniendo el acento en la oposición entre un “cine de efectos” y un “cine de causas”.

En este trabajo se explorará la evolución del cine militante argentino que formalmente se inaugura con el documental *La hora de los hornos*, desde los diferentes grupos cineastas de fines de los sesenta (Cine liberación, Realizadores de mayo, Cine de base) hasta los grupos de inicios de siglo XXI (Boedo, Contraimagen). Sostenemos que en momentos de crisis orgánica, política y social aumenta la producción e influencia del cine documental militante a partir del manifiesto de Getino y Solanas del año 1969.

Los ejes que estructuran esta aproximación serán: la construcción cinematográfica de los primeros documentales militantes de fines de los 60'. El cine militante durante la última dictadura militar. Por último, los 90' como contexto de una nueva manera de producir cine militante ante las políticas neoliberales.

## **ANTECEDENTES.**

Octavio Getino distingue seis etapas en el desarrollo del cine nacional antes de llegar a la propuesta de Tercer Cine que realizará junto a Fernando Solanas en su manifiesto. La primera etapa se distingue como la prehistoria de la dependencia cinematográfica (1896-1915) con la conformación de los grupos oligárquicos al poder. En 1900 se abre el Salón Nacional, se desarrolla el primer film narrativizado (*El fusilamiento de Dorrego* de Mario Gallo) y Eugenio Py se transforma en el primer documentalista de la realidad porteña. La segunda etapa es la de los primeros pasos de una industria dependiente

(1915-1930), se estrena el primer largometraje argentino (*Nobleza Gaucha* primer film crítico de la realidad argentina) también se inaugura las industrias culturales y de entretenimiento, revistas de cine y nuevas producciones cinematográficas.

El primer cine nacional se desarrolla en la tercera etapa que subyace de la anterior, denominado por Getino como el auge nacional (1930-1943). En un contexto de “Estado rico y Pueblo pobre” se funda la primera cadena cinematográfica del país: Argentina Sono Film que debuta en 1931 con *Muñequitas porteñas*. Con una experiencia previa en lo técnico, industrial y comercial, Argentina se coloca junto México como unos de los grandes productores mundiales. Un aumento productivo que se debió a: Incapacidad momentánea de EEUU de rodar sus filmes en español, temáticas y sensibilidad popular de los films, recepción de amplias masas, masa de trabajadores urbanos como público cautivo. Esto acompañó al desarrollo del segundo cine argentino en la cuarta etapa que señala Getino “La hora de los logreros” (1943-1955) que se caracterizó por tener dos lineamientos en su desarrollo: una popular con temáticas nacionales llevada a cabo por el director Múgica y otra de inspiración burguesa que constaba de comedias almibaradas, protagonistas ingenuos y escenarios fastuosos. El segundo cine nacional aparecía ya en esta etapa a través de un cine esteticista con influencias del film europeo pero se afianza durante la etapa desarrollista (1955-1966), donde se volvió al proyecto capitalista dependiente bajo el gobierno de Frondizi. Comienzan nuevos horizontes alternativos en el cine: Asociación de Cine Experimental, la escuela de Fernando Birri, Asociación de realizadores de cortometrajes. Inicio de INC bajo el mando del dueño de los poderosos Estudios San Miguel que generó una primer política al cine independiente. El taller de cine propuesto Birri en la Universidad del Litoral es la primera experiencia documental en el país, del cual resultó el film *Tire Die*. El giro neorrealista de Birri expresaba la marginación de los sectores populares. (Aprea, pág. 62)

La sexta, y última etapa que distingue Getino antes del tercer cine, es la de Argentinización de las capas medias (1966-1972) que consolidó el resurgimiento de espíritu de lucha, conciencia de clase y pensamientos revolucionarios desde los sectores populares y la nueva izquierda. A partir de grupos organizados como Cine Liberación, Grupo Realizadores de Mayo o Cine de Base se extiende la producción documentalista en Argentina. Getino señala:

“Aprovechando esta coyuntura, favorable para una tentativa de comercialización de la temática histórica reciente, algunos productores se aventuraron en realizaciones de tipo documental, utilizando materiales de archivo y adecuando los contenidos a las pautas de una censura en repliegue, como parte de un retroceso que experimentaba las fuerzas armadas ante las exigencias democráticas populares”.

### **UN CINE DE NOSOTROS. (EXPERIENCIA CINE DE LIBERACIÓN Y DE BASE).**

En medio de un contexto revolucionario a nivel local, regional y mundial Octavio Getino y Fernando Solanas publican el manifiesto “Hacia un tercer cine” que se plantea asentar una tradición de liberación nacional en el cine argentino y de los países emergentes. El mayo francés del 68’ tiene su impacto en Latinoamérica y Argentina en particular en el Cordobazo del 69’, habiendo una organización política revolucionaria contra el establishment y el gobierno militar. La argentinización de las capas medias y la proscripción del peronismo involucraron a miles de jóvenes en la militancia política y esto se vio reflejado en el cine. La principal denuncia de *La hora de los hornos* es la de asegurar el momento neocolonial en la cual se hallaba inmerso el país, una situación nuevamente dependiente en lo político y económico. Es así como se plantea ante esta avanzada imperialista, que también por supuesto se constituía con la invasión cultural de sus industrias, un cine de nosotros.

El tercer cine se constituirá de este marco de producción como contraofensiva del bombardeo mediático del espectáculo hollywoodense y las producciones neocoloniales que se producen en el país. Los cineastas que siguen estos prototipos extranjeros construyen una narrativa burguesa que reproduce exactamente lo que quieren las corporaciones explotadoras. El cine argentino es puesto en jaque y denunciado por su complicidad alienante, es por eso que Getino y Solanas rescatan el documentalismo y su capacidad revolucionaria de reflejar la realidad de una situación crítica. A partir de aquí se puede construir un cine militante para el hombre nuevo y deconstruir el ideario burgués que se nos transmitió por medio de la violencia y alienación del neocolonialismo. El manifiesto es una clara propuesta de liberación nacional que invita a empezar a transformar la situación de los países neocolonizados. El lenguaje del cineasta militante debe ser descubierto mientras esté en la práctica, no importa qué forma utilice si es un cine revolucionario y nacional lo es por su contenido, no entran en juego cuestiones estéticas del cine de autor. El cine- acción

ilustra esto en la imposibilidad del acceso al conocimiento en tanto no exista una acción sobre la realidad.

La propuesta que realizó el grupo cine liberación caló hondo en la nueva intelectualidad argentina que se alejaba de los viejos fantasmas del elitismo de izquierda y empezaba a ver con desconfianza a las instituciones democráticas. En este contexto de sintonía entre las armas de alto calibre y las cámaras, el cineasta Raymundo Gleyzer funda el grupo cine de base. Casi todas sus producciones de este grupo se realizaron en la completa clandestinidad desde documentales que narran las gestas obreras más revulsivas o la organización de las guerrillas argentina hasta ficciones que ilustran el rol de los burócratas sindicales como en *Los traidores*. Uno de los documentales hechos por Gleyzer más influyentes en la nueva generación de documentalistas es *Me matan sino trabajo y si trabajo me matan*. Este documental de la huelga obrera en la fábrica INSUD en el año 1974 tiene la característica pionera de escuchar al desposeído y al marginal, el trabajador raso que está expuesto a lo más insalubre que produce el sistema capitalista. El narrador de este documental casi que se aparta completamente para dar lugar a la voz de los trabajadores quienes expresan sus métodos de organización y de lucha ante la patronal. Gleyzer apunta a una poética del proletariado dentro de sus prácticas y formas de vida, esto no significa que las producciones de cine de base están para entretener al que ve sino por el contrario tratar un lenguaje conocido por las clases populares para transmitir el mensaje correspondiente.

El documentalismo de los 70' recupera ciertos elementos del primer intento neorrealista de Fernando Birri sobre la representación de la realidad societaria. Este esfuerzo permanente por buscar una conexión directa con el referente histórico para querer movilizar la empatía de quien lo ve, va a tener una fuerte ascendencia en los modelos de representación del pueblo que van a desarrollar las películas del Nuevo Cine Argentino (Campero; Aprea).

### **LA NOCHE DEL CINE ARGENTINO (1974-1982).**

La última dictadura militar argentina no solo concluyó en una matanza sin precedentes, en la desnacionalización de la economía, la quiebra de la pequeña y mediana industria, la desocupación y pauperización de sectores medios y populares. También significó el colapso de la industria cinematográfica nacional, tanto de grandes productores

como independientes. Se puede sintetizar lo ocurrido en cinco datos principales: el congelamiento del Proyecto de Ley de Cine elaborado entre 1973 y 1974; restricción o paralización de la actividad gremial; censura y prohibición de películas; disminución de la cantidad de películas producidas, se llega al tope más bajo en mucho tiempo (16 estrenos promedio al año); degradación de la calidad de películas dominando la producción de comedias ligeras y de producciones de la farándula apoyada por el gobierno de facto.

La industria se vino a pique, apenas era sostenida por el cine publicitario. Hasta directores prestigiosos como Torres Nilsson se vieron obligados a buscar otras alternativas financieras. La Sono Film quiebra y es comprada por la productora MBC. En 1978 el gobierno militar intenta reactivar la producción a través de diversos estímulos. Pero en un marco de censura y represión estas medidas solo favorecieron a sectores empresariales concentrados que llevaron la producción de 31 películas en 1979. Las políticas culturales de los militares produjo dos efectos principales en el cine: en primer lugar la expulsión de las mayorías populares de las salas de cine y un consiguiente reducción de salas de barrio; y en segundo lugar una apropiación de consumo de películas por parte de sectores sociales medios altos, particularmente en los grandes centros urbanos del país.

Esta época resultó ser la peor para los documentalistas que ya venían con la experiencia previa del Cordobazo y al levantamiento armado en Argentina. La mayoría fue secuestrada o asesinada por las juntas militares y otros estuvieron condenados al exilio. Esto implicó poner un velo a la percepción de la realidad del país. Getino aclara:

“La expulsión del pueblo de las salas de cine fue simultánea de la expulsión del pueblo y del país real de las pantallas nacionales, situación totalmente congruente con la negación a las mayorías argentinas de sus derechos políticos, económicos, sociales y culturales”.

## **EL CINE EN EL REGRESO DEMOCRÁTICO (1983 - 2002)**

Con la vuelta del proceso democrático y el final de la última dictadura militar en Argentina, en el plano cinematográfico hubo continuidades y discontinuidades con respecto a las políticas que desarrollaron hasta ese entonces el régimen de facto y luego los gobiernos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem.

Si bien por un lado, el universo del cine fue modificado sustancialmente por las creaciones del Instituto Nacional de Cinematografía (1984) y el Instituto Nacional de Cine

y Artes Audiovisuales (1994) que llevaron adelante políticas de recaudación, difusión y producción que revitalizaron el campo audiovisual. Por otro lado, no fueron reformuladas instancias originadas durante el proceso represivo, las cuáles fijaron una normativa que incentivaba el monopolio mediático nacional, fomentaba la copresencia de productoras extranjeras en detrimento de las producciones alternativas que quedaron a la deriva de los acuerdos (sobre todo económicos) que pudiesen conquistar a través del Estado o los privados.

En primer lugar, con la restauración democrática fue eliminado el Ente de Calificación Cinematográfica creado por Videla para censurar los contenidos audiovisuales, se eliminó entonces la posibilidad de prohibir películas. En este sentido emergió una pluralidad de voces ancladas en el cine que fue necesario conducir. Manuel Antín a cargo del INC llevó adelante políticas que mantuvieron el piso de estrenos dentro de las 20 películas por año, además de fomentar la participación argentina en renombrados festivales como Cannes o Venecia, incluso *La Historia Oficial* obtuvo un premio Oscar que reposicionó al cine argentino en el plano internacional. Sin embargo no sólo no fueron contemplados otros modos de consumo audiovisuales emergentes como la televisión por cable o la reproducción de VHS/DVD, sino que tampoco fue modificado el absoluto control de los medios audiovisuales en poder del Estado, lo que contribuyó a que todo en campo cinematográfico se viera puesto en peligro con cada decisión política y económica que tomarán los gobiernos de turno. Así fue, que para 1994 se creara el INCAA no como una decisión planificada sostenida por un sistema estatal elaborado, sino como una medida de emergencia ante los avatares de un gobierno neoliberal como el de Carlos Menem. Por un lado, en 1997 con la sanción por decreto de la Ley de Emergencia Económica fueron asaltadas las arcas del INCAA, y por otro lado a través de la no modificación de la Ley de Radiodifusión sancionada por el presidente de facto Videla fueron promovidos los monopolios mediáticos. En esta dirección Gustavo Aprea sostiene:

“La participación de los grupos empresariales relacionadas con la televisión abierta (especialmente los dos mayores: Artear y Telefé) y la formación de grupos mixtos entre éste y productores internacionales (Patagonik Film Group, unión de Clarín, Disney/Buena Vista y Telefónica), terminó por definir la concentración del público masivo en pocas manos. Como ejemplo se pueden citar las cifras de taquilla del año 2004 en el que tres películas nacionales (Paturuzito, Luna de Avellaneda y Peligrosa Obsesión) superaron los 900.000 espectadores, cubriendo el 65% del público del cine argentino del año, otros siete



filmes superaron los 100.000 espectadores, y los más de cincuenta títulos restantes no pudieran alcanzar esa cifra”. (p.22)

Sin embargo pese a las disputas estéticas, políticas y económicas que enfrentan a los productores, críticos y público locales, parece que a lo largo de una década de renovación del cine argentino ninguno de los sectores en pugna logró imponerse frente a los demás en todos los terrenos.

Para 1995 la posibilidad del cine como constructor de identidades y representaciones sociales sujetas en los discursos de clase que relata la cultura Argentina, hizo que nuestra sociedad viera al campo cinematográfico como un espacio en el que se representan y discuten las transformaciones sociales. Con la irrupción del Nuevo Cine Argentino se comienzan a relatar las miradas acerca de una sociedad en la que por ejemplo:

“El universo del trabajo tal como se lo ha conocido hasta el momento desapareció. Esta actividad central para la vida de la sociedad, que generaba identidades en los individuos y fomentaba la idea de una posibilidad de ascenso social, entró en crisis. Juntó con la inestabilidad laboral desapareció la racionalidad que la sustentaba y perdieron sentido los valores que la orientaban. Las nuevas películas describen un mundo que se distanció de su pasado hasta hacerlo incomprensible o ridículo, sin logra imaginar el futuro.” (p.69)

En este contexto la producción documental argentina adquirió un gran relieve y configuró dos perspectivas para abordar la representación de la realidad. Por un lado, una mirada mayormente reflexiva que no sólo interpreta un fenómeno social sino que también cuestiona su forma representativa conectada con propuestas estéticas del cine ficcional actual. Por otro lado, fue abordada una perspectiva documentalista que da cuenta de los conflictos sociales en la forma más directa y transparente posible.

Desde el retorno democrático, ambas perspectivas documentalistas abordaron principalmente el tópico revisionista de la historia nacional. Incentivados por el deseo social de reconstruir el pasado argentino desde miradas alternativas a las versiones “oficiales” que ofrecen las diferentes instituciones del Estado Argentino, las biografías filmicas ocupan el primer lugar en el trabajo de reconstrucción de la memoria audiovisual. Películas como por ejemplo: *Camila* por Camila O’ Gorman, *Facundo, la sobra del tigre* por Facundo Quiroga y *Evita, quien quiera oír que oiga* para representar una joven Evita, *Gatica el Mono* (ascenso y caída del campeón de box identificado con el peronismo) y el

recuerdo de figuras ligadas a la militancia política, como *Tosco*, *grito de piedra*, *Che ¿muerte de la utopía?*, *Raymundo* del cineasta Raymundo Gleyzer y el caso más preponderante respecto a la exaltación y construcción de héroes casi míticos fue *Perón, sinfonía de un sentimiento* de Leonardo Favio, fueron sintetizando los sucesos más importantes de la historia social, política y cultural de la Argentina. Estos y otros filmes más allá de su escasa audiencia en los cines, cuando pudieron ser estrenados, su anclaje en la memoria social se relaciona como modos de exhibición alternativas.

Por último, a partir del breve recorte temporal que abordamos en esta ponencia es posible afirmar que en el orden de los procesos de revisión del pasado reciente que se inaugura con el retorno democrático y que alcanza su mayor auge en la segunda mitad de la década de los 90', los documentales ocupan el primer lugar frente a otras formas estéticas audiovisuales como el cine ficcional (*Garaje Olimpo*, *La vida por Perón* y *Crónica de una fuga*) o la narrativa y la información televisiva. Favorecidos por el sustento de los argumentos académicos que facilitaron las investigaciones periodísticas y universitarias, el documentalismo argentino retomó las banderas que el realismo documental o el cine militante habían alzado años anteriores a la dictadura militar. Como parte del Nuevo Cine Argentino, las producciones documentales aportaron una mirada no totalizadora, que rompe con la lectura masiva y unívoca del pasado argentino, alcanzando una notable fuerza polémica y acoplándose con peso en los debates políticos que atraviesan la agenda pública nacional.

## **CONSIDERACIONES FINALES.**

En este sentido, a lo largo de los tres periodos estudiados en este trabajo, es posible verificar que el cine ha sido configurado como un espacio en donde se ponen en tensión representaciones políticas y discursos estéticos en torno al contexto social en el que se inscriben. Dentro de un entramado social que se ha ido complejizando en los últimos años, con una brecha cada más amplia entre quienes lo tienen todo y quienes no tienen nada, el cine, sobre todo el cine documental, ha resurgido como una herramienta de resistencia ante los discursos hegemónicos, colonizantes. La ruptura de la norma estética, junto con el desarrollo de la acción productora de contenido de los sujetos y los nuevos métodos de consumo, han logrado que sea el cine documental sea el lenguaje que más se ha acercado más a los propósitos que pensaron Getino y Solanas al redactar su manifiesto del Tercer Cine.

## **BIBLIOGRAFÍA**

-Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. - 1 a ed. - Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

-Campero, Agustín (2008) *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. - 1 a ed. - Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

-Getino, Octavio (2005) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, CICCUS (DAC) tercera edición actualizada.