

IV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000.

# **Cine y Política: La experiencia del Grupo Cine Liberación.**

Ariza, Lucía y Aruguete, Eugenia.

Cita:

Ariza, Lucía y Aruguete, Eugenia (2000). *Cine y Política: La experiencia del Grupo Cine Liberación*. IV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-033/14>

*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>.*

*IV Jornadas de Sociología*

*Facultad de Ciencias Sociales*

*Universidad de Buenos Aires*

**CINE Y POLÍTICA: LA EXPERIENCIA DEL GRUPO CINE LIBERACIÓN**

*Lucía Ariza*

*ariza@infovia.com.ar*

*Eugenia Aruguete*

*garuguete@intramed.net.ar*

*Nos queda por tratar el problema, aún más general, de las relaciones del marxismo con las artes, y en particular con las vanguardias culturales [...]. Entre ambos fenómenos no hay ninguna conexión necesaria o lógica, ya que la afirmación de que todo lo que es revolucionario en arte tiene que serlo también en política es un juego de palabras.*

ERIC J. HOBSBAWN

## **Los síntomas de la decadencia**

A fines de los años sesenta comenzaron a percibirse en el ámbito nacional los primeros síntomas de declinación del proyecto de la Revolución Argentina. Instaurada en junio de 1966, bajo la conducción de un nuevo sector de las F.F.A.A. - encolumnados tras el General Onganía-, la Revolución Argentina pretendió llevar a cabo un proceso de "modernización" económica liderada por el Capital Monopólico Transnacional, en aparente contradicción con el carácter autoritario, tradicionalista y clerical que sustentaba el pensamiento de la corporación militar. Este proyecto, exitoso durante su período inicial, comenzó más tarde a expresar las primeras manifestaciones de su fracaso.

A nivel económico, las dificultades que atravesó el desarrollo de la política implementada por K. Vasena, dieron cuenta de la imposibilidad de lograr un crecimiento económico sostenido. Al mismo tiempo, la inestabilidad social y política, manifestada en la generalización de la protesta social contra la dictadura -y posteriormente contra el sistema en su conjunto- puso de relieve, por un lado, la crisis política, que tal como afirma J. C. Portantiero, impidió a los sectores dominantes imponer su proyecto político y construir "hegemonía"<sup>1</sup>, y por el otro, la crisis social, que expresaba su incapacidad por afianzar un Orden. Así, la declinación del proyecto iniciado en 1966 estuvo signada por un triple proceso de crisis económica, social y política.

---

<sup>1</sup>Portantiero, Juan Carlos. *Economía y política en la crisis argentina, 1958-1973*, en **Estado y sociedad en el pensamiento nacional**, Buenos Aires, Cántaro editores, 1996.

## El conflicto social

La generalización de la ola contestataria, cuya manifestación prototípica fue el Cordobazo, en mayo de 1969, involucró ya no sólo a los sectores populares y a la clase obrera, sino también a amplios sectores medios intelectuales. Adicionalmente, la protesta obrera, estudiantil y popular, trascendió su inicial oposición a la dictadura militar y sus mecanismos represivos, para convertirse en un cuestionamiento más “radical” al Orden establecido, al Sistema en su conjunto. Estos grupos conformaron un conglomerado heterogéneo de sectores radicalizados que diversos autores definen como la “Nueva Izquierda”<sup>2</sup>.

Como lo especifica M.C. Tortti en *Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional*, este “proceso de contestación generalizada” se expresó “tanto en el estallido espontáneo como en la revuelta cultural, en la militancia política tanto como en el accionar guerrillero”<sup>3</sup>, no existiendo entre aquellos espacios una distancia insalvable sino, en muchos casos, una continuidad efectiva. Será de esta forma como algunos intelectuales que participaban en un proyecto de transformación institucional dentro de su ámbito de trabajo, se involucraron en grupos guerrilleros o establecieron relaciones con espacios sindicales.

## Transformaciones en el ámbito intelectual y cultural

Desde principios de la década de los '60 comenzaron a darse varios procesos simultáneos dentro del campo intelectual y cultural, principalmente en torno a los sectores pertenecientes a la izquierda tradicional. En primer lugar, la apertura cultural a la producción europea, permitió el ingreso al país de nuevas perspectivas, que “modernizaron” el campo cultural y científico.<sup>4</sup>

Este proceso de modernización cultural fue contemporáneo al ambiente libertario propio de la época. Distintas transformaciones y revueltas políticas, ocurridas en el ámbito internacional, impregnaron el clima contestatario de estos años: la Revolución

---

2 Terán, Oscar analiza, específicamente la Nueva Izquierda intelectual. En *Nuestros años sesenta*, Bs. As., Ed. El cielo por asalto, 1993.

Tortti, María Cristina. *Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional*, Bs. As., Ed. Mimeo, 1997.

Pucciarelli, Alfredo. *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Bs. As., Ed. Eudeba, 1999.

3 Tortti, María Cristina. Op. cit. Pág. 13.

4 Terán, Oscar. op. cit.

Cubana demostró, con su ejemplo, que un proceso revolucionario en Latinoamérica era no sólo necesario sino también posible; la revuelta de Argelia y la resistencia vietnamita ante la ocupación norteamericana, expresaron la fuerza y la potencia de la reacción popular frente a la dominación neocolonial; y más tarde, en Francia, la protesta desatada a mediados de 1968, en lo que fue conocido como el “Mayo Francés”, resultó ser el antecedente más cercano de una experiencia similar ocurrida posteriormente en el ámbito local: el Cordobazo.

A su vez, en el campo intelectual y cultural, las ideas de F. Fanon funcionaron a modo de reinterpretación de la condición neocolonial del Tercer Mundo, legitimando el uso de la violencia popular como respuesta ante la violencia imperialista. Por otro lado, el pensamiento sartreano, teorizando sobre la necesidad de integrar la actividad cultural con la acción política, sentó las bases que otorgaron preeminencia a la idea del “compromiso” del intelectual en el nuevo período en trance, a saber, el proceso de transformación de la realidad. Finalmente, la lectura de Gramsci permitió incorporar conceptos tan caros a la época como el de “intelectual-orgánico” y el de “lucha por la hegemonía cultural”.

De esta manera, la realidad que visualizaban estos intelectuales comenzó a ser interpretada en torno a la oposición de términos duales y mutuamente excluyentes: los opresores y los oprimidos, el imperialismo y los movimientos de liberación, la dominación y la independencia. A partir de estas concepciones, el imperialismo quedó inmediatamente ligado a la dependencia, siendo la revolución socialista la “única vía” para la liberación nacional. Diversos fueron los grupos que convocaron las ideas de antiimperialismo, liberación, latinoamericanismo, revolución, socialismo. La figura del Che Guevara fue fundamental para los intelectuales, que lo evocarán como referente para la construcción del “hombre nuevo”.

El imaginario de la juventud intelectual estuvo impregnado por un conjunto de ideas que pergeñan las imágenes que esta generación recrea: la idea de un sistema intrínsecamente injusto (viciado por la explotación y la dominación, el imperialismo y la dependencia, las relaciones de poder, etc.), fundado en una violencia inicial (la explotación, la dictadura), que legitima la “violencia popular” o la estrategia de la lucha armada como “única vía”. Y finalmente, la creencia en la necesidad de construir una nueva versión de la historia, que recupere la Voz del oprimido, en el marco de las culturas nacionales y regionales.

Dentro de este espectro, para los intelectuales y los trabajadores del campo cultural, el “compromiso” fue definiendo la nueva relación que, desde la perspectiva de la *transformación*, deberían establecer con la realidad social. Conjugado adicionalmente con un proceso de “autoculpabilización” por parte de dichos sectores,

ambos fenómenos condujeron al reconocimiento de la necesidad de revisar su actuación frente al movimiento popular, y más particularmente respecto del peronismo, “aquel dato terco de la realidad que desafiaba toda comprensión de la situación nacional”<sup>5</sup>, llevando a repensar históricamente este fenómeno. A partir del “redescubrimiento” de la historia, la clase obrera y el movimiento peronista quedarían resignificados en su nuevo rol: ser el sujeto de la revolución.

Así, la urgencia del compromiso junto con la revalorización del peronismo y de sus características “intrínsecamente revolucionarias”, devinieron en una “peronización” de amplias franjas de la Nueva Izquierda intelectual.<sup>6</sup>

Fue luego de 1966, cuando el recrudescimiento del autoritarismo y la censura por parte de los miembros de la Revolución Argentina hacia la producción intelectual y cultural, y la persistencia de la clausura política de la democracia –con once años de proscripción del peronismo-, condujeron a la profundización de la teoría del compromiso del intelectual con la realidad social, desdibujando los límites entre cultura y política, convirtiéndose esta última en el campo de intervención por excelencia.

### **Nuevo Cine Latinoamericano y el Grupo Cine Liberación**

Así, en el proceso descrito de radicalización política generalizada, el campo cultural resultó ser uno de los escenarios fundamentales en donde se expresó el accionar de la “Nueva Izquierda”. En el marco de este trabajo, abordaremos específicamente la experiencia de un grupo de la vanguardia cinematográfica, el Grupo Cine Liberación<sup>7</sup>.

A fines de los años sesenta, apareció un grupo de cineastas auto-convocados en la propuesta de transformación radical de la sociedad, propia de la época. El GCL surgió al calor de la praxis cinematográfica de filmación de su película paradigmática, *La hora de los hornos*, y adquirió relevancia internacional en el Festival de Pésaro, Italia, en junio de 1968, donde la película fue estrenada y en donde recibió importantes premios. Soportando la clausura de la producción intelectual y cultural de la dictadura –que prohibió la exhibición del film en Argentina<sup>8</sup>- el GCL inició el camino de su difusión, distribución y exhibición en el marco de la clandestinidad o

---

5 Terán, Oscar. op. cit.

6 Terán, Oscar. op. cit. y Tortti, María Cristina. Op. Cit.

7 En adelante, GCL

8 Hasta fines de 1973, cuando la película, transformada en alguna escenas, realiza su primera exhibición comercial en las salas, durante el gobierno peronista.

semiclandestinidad. Esta forma de difusión del film, fue característico del cine político del Grupo tanto como de otros realizadores cinematográficos.

El nacimiento del GCL debe ser insertado dentro del marco general del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, que aparece en el Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967. En él, cineastas de diversos países del Tercer Mundo (Glauber Rocha de Brasil, Jorge Sanjinés de Bolivia, entre otros) organizaron una serie de encuentros con el objetivo de constituir un "Cine Independiente", en los cuales participó Cine Liberación.

Estos grupos compartían una particular preocupación por la realidad social y política que se expresaba tanto en los *temas que abordaban* sus películas, como en los objetivos de *instrumentalización* del film. Integrados en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, buscaban hallar en la actividad cinematográfica una *herramienta* que les permitiera irrumpir en la escena *política*, con el objetivo de transformarla.

Concebían que la dominación, ejercida por el imperialismo, se legitimaba y reproducía a partir de la construcción de una Verdad Oficial, que ocultaba o velaba el sentido de lo real. Así, los animaba la permanente necesidad de *contrainformar*, de erigirse en vehículos informativos de todo aquello que la visión oficial de los hechos omitía o negaba. La oferta de *una otra información*, distinta, reveladora, portadora de un mensaje combativo y vital, era uno de los objetivos del *cine militante*.

En este marco, comenzaron a cuestionarse el rol que les tocaba jugar, en tanto cineastas -y más genéricamente, en tanto intelectuales- en el proceso de transformación de la realidad.

Particularmente, el Grupo Cine Liberación compartía con otros grupos de vanguardia estética, surgidos al calor de los vaivenes políticos, sociales y económicos, la voluntad de producir obras *por fuera* del sistema burgués instituido de circulación artística, a la vez que su búsqueda por romper con los parámetros aceptados de validez estética.

Por otro lado, el cine militante del GCL, comprendía que para la consecución de los objetivos de transformación, resultaba imprescindible la integración a estructuras partidarias, sindicales, vecinales, etc., que, a su vez, resultaron órganos que viabilizaron la difusión, distribución y exhibición del material, por canales clandestinos. La búsqueda de *organicidad política* respondía a un objetivo estratégico, a saber, que todo proceso revolucionario requería estar bajo la conducción de un cuadro de militancia política-partidaria.

## Circunscribiendo el Objeto de Análisis

La pretensión de analizar la experiencia del GCL, y dentro de ella, su objetivo político concreto y el rol que se autoadjudicaban los intelectuales-cineastas-militantes, surge de la siguiente premisa, a saber: que si bien el *cine político* no puede circunscribirse únicamente al caso del GCL sino que, por el contrario, el concepto debe hacerse extensible a otros cineastas –previos, contemporáneos y posteriores- la experiencia de este Grupo posee ciertas especificidades en torno a los temas relevantes para este trabajo.

En primer lugar, será a propósito de la búsqueda de organicidad política, es donde pueden señalarse las primeras diferencias respecto del *Cinema Novo brasileiro*, surgido a comienzos de la década del '60 de la voluntad concientizadora de algunos cineastas-intelectuales de ese país.

Siguiendo al israelí Tzvi Tal, de la Universidad de Tel Aviv<sup>9</sup>, el Cinema Novo no cristalizó en formas políticas de organización. Por el contrario, trabajando bajo el gobierno nacional populista de Joao Goulart, los cineastas brasileños pertenecían a ese estrato intelectual que practicaba una política revolucionaria *simbólica*, cuyo activismo pedagógico de elite suponía *mostrar* al pueblo el camino a seguir. Co-optados en el proyecto que el gobierno ponía en práctica, los intelectuales-cineastas brasileños no introdujeron en sus principales películas los violentos conflictos político-sociales, ni desarrollaron temáticas que tuvieran que ver con las luchas del campesinado rural o el proletariado urbano. Los filmes evitaron el choque frontal con el régimen, que era además quien financiaba sus películas, y los temas abordados giraron siempre en torno al problema de los favelados o de los sectores medios.<sup>10</sup>

Según el enfoque de Tzvi Tal, frente a la co-optación sistemática de las elites intelectuales en Brasil, los cineastas políticos argentinos tuvieron una tradición discursiva alternativa con la cual identificarse. La historiografía revisionista permitía leer el relato de los hechos en forma de contra-historia, lectura subversiva y disidente que portaba la memoria de la desperonización compulsiva de la vida política argentina luego de 1955. Así, explica el autor, persiguieron el objetivo de auto-ubicarse en *el lugar del otro*, para leer los hechos por fuera del discurso hegemónico, tarea congruente con la voluntad de exhibir sus películas en circuitos no comerciales, y sin

---

9 Tal, Tzvi (2000) *Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil: Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo*, en *Film*, año 8, N° 44, Bs. As., Sept. 2000.

10 Tzvi Tal. op.cit.



reclamar el apoyo o la financiación del Estado, ni mucho menos su legalidad<sup>11</sup>. En relación a la hipótesis del israelí, hallamos que según se expresa en la publicación *Cine y Liberación*<sup>12</sup>, lo que el GCL se proponía conseguir era la *legalidad popular*, única verdadera sanción que el pueblo sabe dar a todo aquello que lo acompaña en su misión de liberación. Buscar esta legalidad significaba para el GCL la *inserción en el movimiento peronista y en la CGT de los Argentinos*<sup>13</sup>. Desde su propio discurso, según la visión de Tzvi Tal que acompañamos en este trabajo, la estrategia de GCL fue *insertarse en el seno de las masas*, no “enseñarles” el camino, a la manera en que los intelectuales brasileños del Cinema Novo estimaban sus posibilidades de intervención.

La segunda diferencia significativa que distingue a GCL del Cinema Novo, es la búsqueda de la *creación artística colectiva*. Por su parte, el Cinema Novo nunca dejó de ser un cine de autor, donde las creaciones individuales estaban por encima de cualquier propuesta de conjunto. Precisamente esta manera de hacer cine –la del “divismo individualista del artista liberal”<sup>14</sup> - era la que se proponía enterrar GCL, al proponer una acción donde el artista se fundía en un grupo sometido a la operatividad de la organización política.<sup>15</sup> Más aún, el carácter colectivo del hecho cinematográfico trascendía las condiciones de producción de la obra. En efecto, el hecho mismo de la *recepción* de la película debía ser un momento vivenciado grupalmente, donde la búsqueda consistía en la destrucción de los participantes en tanto espectadores, para convertirse en *actores-autores* del film. Volveremos sobre este punto.

Por otro lado, una influencia decisiva para el GCL fue la producción surgida de la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri. Fue básicamente con este grupo con quien GCL comparte algunos objetivos, a la vez que trasvasa otros.

Este tipo de cine, definido por Luciano Monteagudo como “cine documental de encuesta social”<sup>16</sup>, encuentra sus referentes latinoamericanos en creadores como el cubano Santiago Alvarez y el brasileño León Hirszman. Así, el cine surgido de la Escuela de Santa Fe aspiraba a *documentar* la pobreza y la miseria de los pueblos de América Latina.

---

11 Es interesante recordar, a este respecto, lo que señala Oscar Terán a propósito del rol de los intelectuales durante el gobierno frondicista, donde los primeros sostenían la “incontaminación del intelectual con el Príncipe”, modo de intervención en la política que veda la participación en el Estado por considerarlo un centro irreformable. En Terán, Oscar. op. cit., p.141

12 En *Cine y Liberación*, año 1, n° 1, Bs. As., Publicación de GCL, 1972.

13 Mestman, Mariano. *Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero 1968-69*, en **Cultura y Política en los años 60**, Bs. As., Publicaciones CBC - UBA, 1997.

14 En *Cine y Liberación*, op. cit.

15 Tzvi Tal, op. cit.

16 Monteagudo, Luciano. *Los directores del cine argentino*, Fernando Solanas, Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1993.

Aunque este cine debe ser concebido como *cine político* -al documentar el subdesarrollo de los pueblos empobrecidos de Latinoamérica-, encuentra su punto más alto de diferenciación con el producido por el GCL, ya que se constituyó en un cine de tipo “testimonial”, carente de una propuesta de acción concreta y sin apelar a un sujeto político determinado.

En efecto, tal como de las fuentes ha sabido rescatar M. Mestman en su investigación, el cine político posterior, en el que se inscribe el GCL, orientó su búsqueda en la dirección de trascender el cine meramente defensivo y testimonial, a uno de corte mucho más *ofensivo*<sup>17</sup>, donde sumada a la denuncia del subdesarrollo, se problematizara el origen de las estructuras de la dominación neocolonial. Así, quedaba destacada la necesidad de constituir un *sujeto político*, a quien se interpelara a la acción, para que él mismo realizara su propia liberación -“su más grande acto de cultura”<sup>18</sup>-, interviniendo directamente en el proceso político hacia la toma del poder.

De todas formas, tal como señala Monteagudo, los protagonistas principales de GCL, especialmente Solanas, nunca dejaron de considerar al primer cine documental como un antecedente fundamental de su propia producción, reconociéndole el mérito de haberse planteado la necesidad de hacer un cine de denuncia, frente al cine de Hollywood, o frente al cine argentino que no abordaba temáticas sociales. La recurrencia a los ambientes locales es, a su vez, una influencia decisiva en la que posteriormente se nutrirá todo el cine revolucionario, así como también el recorrido de los filmes de Fernando Birri por el exterior, las trabas y problemas para exhibirlos en la Argentina y su difusión en circuitos populares, configuraron un importante antecedente de la suerte corrida por las obras que el propio GCL produjo<sup>19</sup>.

En síntesis, mientras que el cine testimonial de la Escuela Documental de Santa Fe, influida a su vez por el neorrealismo italiano -en el cual Birri había sido formado-, buscaba simplemente *mostrar la realidad tal cual es*, el GCL se hace cargo de la operación de “resemantización” que toda cámara que se coloca frente a una realidad para documentarla, realiza sobre esa realidad. Resemantización que, en el caso de GCL, implica la construcción de una Nueva historia, la “Verdadera” historia, constituida aquella por relaciones de dominación y explotación que conducen, “necesariamente”, a la reacción revolucionaria del pueblo y a la conquista del poder.

En efecto, ningún recorte de aquello que se pretende mostrar es ingenuo, puesto que desde que la cámara puede sólo mostrar un encuadre y no otro, opera ya, desde

---

17 Sanjinés, Jorge, en la Cuarta Muestra de Cine Latinoamericano (Mérida, Venezuela, 1968), citado por Mestman, Mariano (1995) *Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política*, en **Causas y Azares**, N° 2, Bs. As., otoño de 1995, pág. 146

18 *Cine y Liberación*, op. cit.

el mismo momento en que se enciende la luz de filmación, una *lectura* de la realidad, que trabaja sobre ella y la transforma. Siguiendo a Althusser<sup>20</sup>, ninguna lectura es ingenua sino muy por el contrario sintomática de aquello que lee y también de lo que no (puede) leer. Por ello mismo, un ojo que lee un texto *produce* mucho más su significado de lo que el significado del texto produce al ojo que lo lee. En el mismo sentido, puede pensarse que la cámara que lee la realidad *produce* ella misma el significado de esta realidad antes que verse influida, en lo que muestra, *por* la realidad. No es la realidad la que indica qué debe mostrarse y qué no, sino que es la cámara la que elige qué registrar, y en este sentido *produce a la realidad*, la *resemantiza*, le da el significado, la interpretación y la clave de lectura que pretende. Para GCL “La recurrencia al documentalismo, el intento de mostrar la miseria, no se agotan en la denuncia, sino que son elementos utilizados para *generar conciencia, movilizar a las masas, demostrar al espectador su complicidad con el sistema*”.<sup>21</sup>

Porque es en la manera de filmar, de recortar, de editar, de montar, de insertar silencios, vacíos, omisiones y subrayados donde empieza a vislumbrarse el accionar concreto del artista, que por medio de todas estas operaciones logra construir un mensaje, el mensaje que quiere comunicar. Si el propósito de Cine Liberación es la denuncia pero algo más que ella, el develamiento de la dominación y el llamado a la acción, y su objetivo específico es la formación de cuadros en tanto sujeto político, esto puede lograrse sólo por medio del control de los materiales cinematográficos, manipulados –en sentido positivo- de manera tal que el comunicado que se quiere dar llegue efectivamente a quien es su “destinatario natural”, el nuevo público que Cine Liberación quiere construir.

En efecto, en los filmes producidos por GCL, éste se propone explícitamente la interpelación de un sujeto político *natural*, el movimiento peronista, que es visto como protagonista principal del más amplio proceso de liberación que -según GCL- ocupa por esta época a toda Latinoamérica. En esta visión, tan de la época, que tiene GCL, el llamado a la lucha armada y a la toma del poder es la tarea indispensable que un intelectual-cineasta no puede dejar de realizar.

Diferencias de otro orden pueden ser identificadas entre el GCL y el grupo formado bajo la égida de Raymundo Gleyzer, años más tarde (1973). En efecto, Cine de la Base, compartía con Cine Liberación la voluntad de hacer un cine netamente político y combativo, para el cual concebían como condición necesaria e insoslayable la incorporación a una organización política. Cine de la Base, señalaba en la revista

---

19Mestman, Mariano. *Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política*, en **Causas y Azares**, Nº 2, Bs. As., otoño de 1995. pág. 147

20 Althusser, Louis. *Para leer el Capital*, Bs. As., Siglo XXI Editores, 1969.

21 López, María Pía. *El cine como “cross en la mandíbula”*, en **Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino**, Horacio González y Eduardo Rinesi (comp.), Buenos Aires, Manuel Suárez Eitor, 1993, Pág. 142.

*Cine al día*, a principios de 1975, “Nuestra condición primaria no es la de cineastas sino la de militantes políticos (...) Nos introducimos en una vida política determinada, y a partir de ahí buscamos cómo resolver dentro de esta práctica un nivel de participación cinematográfico ligado a las tareas políticas que estamos haciendo (...) En ese contexto yo recupero a las películas que trabajan en un nivel donde las organizaciones políticas o los grupos cinematográficos vinculados a organizaciones políticas, las hacen funcionar”<sup>22</sup>.

Al mismo tiempo, se asemejaban fundamentalmente en tanto comparten la búsqueda de un sujeto revolucionario, a quien interpelan e incorporan en la lucha por la liberación. Finalmente, tanto Cine de la Base como Cine Liberación tuvieron que resolver las complicadas condiciones de distribución clandestina de los filmes.

Sin embargo, la orientación política de Cine de la Base era la izquierda revolucionaria, más no el peronismo de izquierda. Aún compartiendo, ambos grupos, la estrategia de inserción en organizaciones de izquierda que facilitaban la distribución y exhibición de los filmes, en el caso de Cine de la Base fue ligándose al PRT y a su brazo cultural, el FATRAC, mientras que Cine Liberación estableció lazos con la CGT de los Argentinos; la tarea de “formación de cuadros políticos” respondía a ideologías diferentes.<sup>23</sup>

### **Tercer Cine, Cine militante y Film-Acto**

Abordando el objetivo específico del presente trabajo, deberemos retomar algunos temas tratados en párrafos precedentes, con la intención de dilucidar la propuesta del Grupo Cine Liberación y el rol que se autoadjudica dentro del proceso de liberación.

El GCL forma parte de los grupos intelectuales de la izquierda peronista que, desde el ámbito de la cultura, pretendieron incorporarse y “comprometerse” con la realidad, específicamente con ésta realidad, conceptualizado en torno a lo que GCL vió como una generalidad latinoamericana: la cuestión de la dependencia y el neocolonialismo, y la necesidad de la revolución socialista, por la vía armada, que terminara de una vez y para siempre con el fenómeno de la dependencia.

---

<sup>22</sup> Citado por Mestman, Mariano. op. cit.

<sup>23</sup> *La base está*, en revista **El Amante**, Año 9, Nº 99, Bs. As., Junio 2000.

Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos. *El cine quema*. Raymundo Gleyzer, Bs. As., Ediciones de la Flor, julio 2000.

Peña, Fernando Martín. *Los traidores*, en revista **Film**, Nº 6, Bs. As., Feb/Mar 2000.

Desde ésta perspectiva, es posible considerar ciertos términos, como el de Tercer Cine, con el que se identificaban los miembros de Cine Liberación. El Grupo conceptuaba tres tipos de cine: el Primer Cine era aquel que respondía al modelo del imperialismo yanqui, materializado en el cine de Hollywood. A su vez, el Segundo Cine era el que, pretendiéndose independiente, no trascendía de una propuesta meramente reformista, ni buscaba modificar las relaciones de poder establecidas. En cambio, el Tercer Cine, es el que “destruye” la Verdad Oficial, construida por el sistema, legitimante y reproductora del mismo, para “construir” la “realidad nacional del oprimido”<sup>24</sup>. Será dentro del “Tercer Cine” en donde se auto-inscriba la práctica del GCL.

Del rol auto-asumido de construcción de una “nueva realidad”, -en términos de GCL, “la realidad del oprimido”- surge la necesidad de un “cine militante”, a saber, aquel que utiliza al cine como herramienta de intervención política para la transformación de la realidad.

El “cine militante” llevado a cabo por GCL, se distingue del de otros grupos (Cinema Novo, cine Testimonial de F. Birri) en tanto que la práctica de exhibición es llevada a cabo por medio del “Film-Acto”, en un proceso que pretende construir una nueva verdad, recuperando la “versión popular”. Será fundamentalmente el concepto mismo de Film-Acto, el que nos permita definir la especificidad de este grupo en cuanto a los objetivos que se propone y el rol que se asigna en el proceso de transformación.

Según es concebido por el Grupo y tal como lo afirma en la primera publicación de “Cine y Liberación” de 1972, “*en cada proyección de cine militante lo que más importa no es la o las películas sino los participantes y el trabajo político que pueda realizarse con ellos.*”<sup>25</sup>. A partir de allí, lo que importa es el “Acto político”, es decir, la *interpelación y provocación* del público, para su intervención en la discusión y el debate, con la intención de “destruir al sujeto *en tanto espectador*”, para constituirlo en “coautor del film”, por un lado, y actor y creador de la instancia revolucionaria misma, por otro. Es relevante señalar la influencia del pensamiento de F. Fanon a este respecto, a quien pertenece la autoría de la frase “todo espectador es un cobarde o un traidor”<sup>26</sup>, citado en el film *La hora de los hornos*..

Así, asume fundamental relevancia la “presencia del organizador político o un pequeño grupo organizador, no de la proyección, sino del acto”<sup>27</sup>. Es en el momento

---

24 Solanas, Fernando y Getino, Octavio. *Cine, Cultura y descolonización*, Bs. As., Siglo Veintiuno, 1973, pág.55-90.

25 *Cine y Liberación*, op. cit.

26 En *La hora de los hornos*, Solanas, Fernando y Getino, Octavio, 1968.

27 En *Cine y Liberación*, op. cit.

mismo del Film-Acto donde se produce la *confrontación* de los objetivos políticos que se ha propuesto el grupo organizador, con los de los participantes, para lograr la *síntesis* del colectivo allí reunido.

Conviene mencionar, adicionalmente, que esta instrumentalización (Film-Acto) no puede ser analizada sin comprender la articulación política específica del GCL con el movimiento peronista. Ideológicamente radicalizado, el Grupo fundamentaba su orientación doctrinaria en la palabra de Perón, en cuyo liderazgo mantuvo, desde sus inicios, el principio de su identidad.<sup>28</sup>

### **Intelectuales y poder en la década del sesenta<sup>29</sup>: entre el proyecto horizontal y la práctica verticalista**

A partir de este desarrollo conceptual recién descrito podemos realizar una primera aproximación a los objetivos que busca lograr el GCL y, a partir de allí, concebir el rol auto-adjudicado por los cineastas-intelectuales dentro del proceso de transformación de la realidad.

Gracias a una operación de montaje de imágenes, superposición de frases y melodías prohibidas por el Régimen, la utilización de guiones-ensayo, etc., las películas producidas por Cine Liberación pretendían realizar una reelaboración, esto es, la “resemantización” de la realidad. Por medio de este mecanismo, creador de un Nuevo Relato, y siguiendo la interpretación de A. Bonvecchi, el Grupo Cine Liberación *articulaba simbólicamente las luchas de liberación en América Latina y el Tercer Mundo con el movimiento peronista*, desprendiendo de ello que el proceso de liberación -visualizado por Grupo como única vía de solución a las condiciones de dominación- solo puede ser llevado a cabo por la vía de la lucha armada, y el sujeto que debe concretarlo es el sujeto receptor-constructor del Film-Acto, esto es, el proletariado peronista.

Ahora bien, según la interpretación de Alejandro Bonvecchi, *“las películas de Cine Liberación no solo fueron, en sí mismas, manifiestos programáticos*

---

28 Como especifican en la publicación anteriormente citada, en relación al film Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (1972) “la película llega además para actualizar los preceptos doctrinarios que han nutrido al movimiento justicialista en su lucha por el poder y definitiva consolidación, para contribuir a la formación de sus cuadros y militantes y para subrayar la unidad inalterable entre el jefe y las bases peronistas. El extenso documento es realizado en especiales circunstancias políticas frente a la más decisiva batalla que libra el movimiento peronista por la toma del poder. (...) La doctrina justicialista recalca en el film su espíritu historicista enfrentado hoy a la etapa que imponen los pueblos: la socialista.” En *Cine y Liberación*, op. cit.

29 Aludimos al título homónimo del libro de Silvia Sigal.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del '60*, Bs. As., Puntosur, 1991.

*anticolonialistas, sino también componentes didáctico pedagógicos de una estrategia política integral*<sup>30</sup>. Es en el momento mismo del cine-acto, donde cabe observar el encuentro de dos subjetividades bien diferenciadas, que advienen a la puesta en común cargadas cada una con las representaciones propias que su historia y su posicionamiento en la sociedad configuran indefectiblemente. Así, se integra al acto político, por un lado, la clase obrera ya y para siempre<sup>31</sup> *peronista*, y por el otro, el grupo de los intelectuales-cineastas-militantes, cuya *dislocación*<sup>32</sup> en torno a su pertenencia a un bloque social perfectamente identificable, imprime una indeterminación<sup>33</sup> no exenta de ciertas certezas. En efecto, si con alguna verdad segura contaban los intelectuales al momento del encuentro, verdad que por otro lado es el *origen mismo* de la necesidad de organizar un Acto como el que queda instaurado, era la *voluntad de la revolución*, la (quizás exagerada) percepción de su inexorabilidad, y el carácter impostergable de la acción que la alienta. Este es el aporte específico del grupo de los intelectuales, esto es, la *adscripción revolucionaria* es la que se orienta en el sentido de inscribir la Resistencia dentro de los movimientos de liberación, configurando lo que Bonvecchi llama “*el dispositivo ´izquierdizante´ de la ideología peronista*”<sup>34</sup>.

Ahora bien: ¿estrategia política para qué?. No para otra cosa, creemos, que para el logro de los objetivos de uno de los polos advenidos al mitin: el logro de la Revolución, pero que debe leerse, en caso de ser obrero, “liberación de la dependencia”, corrimiento semántico éste que no por mínimo es inexistente. En efecto, ambos términos, identificables o no según la agudeza con la que se mire, *no significan exactamente lo mismo*.

De lo que se trata es entonces, considerando lo dicho, de disociar los objetivos explícitos, de los objetivos presupuestos sólo por algunos, a fin de comprender que no es mero adoctrinamiento en la ideología peronista lo que un film como *La hora..* viene a proponerse como objetivo declarado. Puesto que si fuera sólo esto, y F. Solanas y O. Getino<sup>35</sup> fueran inmortalizados como dos geniales y talentosos propagandistas a sueldo del Movimiento, estaríamos perdiendo de seguro la especificidad histórica de

---

30 Bonvecchi, Alejandro. *Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine en la praxis revolucionaria*, en **Decorados, apuntes para una historia social del cine argentino**, Horacio González y Eduardo Rinesi (comp.), Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993, pág. 160.

31 Entendamos con este “para siempre” la auto-percepción de la clase obrera, que inmersa en el tempus propio de la Resistencia, no puede visualizarse hacia estos años más que desde siempre y para siempre, originada e irremediamente proyectada hacia adelante, en su seguimiento al líder, J. D. Perón.

32 En efecto, tal como señalaba León Rozitchner “...nuestra situación se desenvuelve en la ambigüedad; ni totalmente burgueses, menos aún proletarios”, citado por Terán, Oscar, op. cit. pág. 140

33 Indeterminación que es, por otro lado, como señala Oscar Terán, condición de lucidez, ya que, como dijo Anna Boschetti, “sólo aquel que rechaza todas las posiciones puede [...] acceder a una verdad sin punto de vista”, citado por Terán, Oscar., op. cit., pág. 140

34 Bonvecchi., op.cit., pág. 165.

35 Fundadores, junto con Gerardo Vallejo, Fernando Birri, Edgardo Pallero y Agustín Mahieu del Grupo Cine Liberación.

su accionar. La clase obrera era, como hemos dicho, *ya y para siempre peronista*, esto es, no hay (por no necesario) adoctrinamiento en lo ideológico-peronista más que como estrategia velada de –aquí sí, en el sentido pleno y fuerte de la palabra-, *adoctrinamiento* en lo revolucionario. No se pagan tan caros los reforzadores de doctrinas. No vienen los cineastas-intelectuales a decir “peronismo” con la misma fuerza en que su película grita “revolución”. La tragedia –convertida en estrategia- es haber descubierto la necesidad de asociar una y otra palabra, uno y otro sujeto (sujeto peronista embestido con los poderes del sujeto proletario revolucionario).

No queremos decir con esto, que los cineastas del GCL hayan realizado una maniobra “encubierta” para “embaucar” y “embarcar ciegamente” al sujeto peronista dentro de su propia estrategia revolucionaria (lo cual, además, restituiría el pensamiento tradicional que postula a los miembros del peronismo como una masa sin tradición de lucha obrera y, por lo tanto manipulable, cosa por demás irrepetible a fines de los ´60).

Ahora, es dable preguntarnos, llegados a este punto: ¿qué herida viene a curar la asociación de una y otra cosa?, ¿de dónde surge la necesidad de su superposición?. Creemos que la respuesta se halla en torno a dos razones: la primera tiene que ver con uno de los problemas que, tal como señala nuevamente Bonvecchi<sup>36</sup>, aquejaban clásicamente a la izquierda argentina: la ausencia de un sujeto *realmente* existente, dentro de los límites nacionales, que se hiciese portador del cambio. La segunda razón tiene que ver con el tema que nos ocupa: la definición de un rol para la auto-ubicación del intelectual. En los años inmediatamente anteriores a esta época, y durante los años que estamos trabajando, el problema de la necesidad de *confluencia* entre los intelectuales y la clase obrera, venía a tener una primera respuesta, como decantación de un largo proceso: ambos sujetos se unen esta vez para alumbrar el socialismo. La marca dominante de la politización de la cultura en los años sesenta, que hemos señalado más arriba, configuró la inscripción de la práctica intelectual y cultural dentro del quehacer específicamente político. Ya una década antes, Héctor P. Agosti consideraba “que la función política de los intelectuales debía reposar en la elaboración de una cultura con sentido nacional-popular”<sup>37</sup>. ¿Qué otra cosa se propone, si no, el Grupo Cine Liberación?. El Grupo es un ejemplo paradigmático de la época. Pocos años antes, en 1963, José Aricó se propone, desde el n°1 de *Pasado y Presente*, “establecer un punto de pasaje entre el proletariado y los intelectuales”<sup>38</sup>. La acción política es, para los intelectuales en este período, el remiendo justo a sus crisis de culpabilidad burguesa por los saberes heredados y no

---

36 Bonvecchi, Alejandro., *ibidem*.

37 Terán, Oscar., *op. cit.*, pág.142.

38 citado por Oscar Terán, pág. 161.



compartidos, así como una respuesta a las corrientes “antiintelectualistas”<sup>39</sup> de la época. *Ponerlos al servicio de un sujeto, y luchar al lado de éste por la Revolución, es un objetivo deseable.*

Sería interesante rescatar, en este punto, la hipótesis de Oscar Terán en cuanto a las razones que produjeron la decantación de la actividad cultural hacia la política. En la visión de este autor, la asunción y producción de un discurso crítico, e incluso revolucionario, no implicaba *fatalmente* el vaciamiento de legitimidad de la práctica intelectual, tal como ocurrió. Por el contrario, fue el “bloqueo tradicionalista” del Golpe de 1966, lo que impuso a los intelectuales el re-posicionamiento, ahora sí, plenamente asumido, del rol del intelectual en la política; esto es: el hacer de la *otra política*, la política que, negando la clausura con la que se pretende aniquilarla, respira viva en las publicaciones y mitines secretos, y claro está, en los actos cinematográficos clandestinos.

Llegados aquí, nuestro trabajo termina con preguntas. Si el GCL reivindicaba para el Film-Acto la posibilidad de constituirse en espacio de *articulación* intelectual-obrera, y así, instancia de construcción colectiva de una Nueva Verdad, nuestras herramientas hermenéuticas no alcancen quizá para distinguir en qué medida este objetivo fue logrado. Frente a visiones como la de Alejandro Bonvecchi, donde la posibilidad misma de una práctica horizontal de construcción “intersubjetiva” del camino revolucionario, es negada de plano por la utilización misma de las estrategias puestas en funcionamiento, preferimos terminar con interrogantes. En efecto, A. Bonvecchi señala que: “[...] *la disolución de los obreros en militantes-combatientes no implicaba en ningún momento la resignación por parte de los intelectuales de su función mediadora entre la verdad nacional subversiva y el sujeto histórico que debía encarnarla. Al contrario, la actividad del orientador y de los animadores del debate evidencia el abandono de las fuertes proposiciones democráticas del cine-guerrilla, el congelamiento del impulso al autogobierno de la clase obrera en el instante favorable a la vanguardia de los intelectuales-cineastas. En el mismo movimiento por el cual los espectadores son transformados en actores-participantes y el cine deja de ser un mero espectáculo para convertirse en un acto, “un acto para la liberación”, el destinador-intelectual introduce el hiato jerárquico entre el destinatario y sí mismo.*”<sup>40</sup>.

Si nos permitimos disentir con las palabras arriba citadas, es en función de comprender que la búsqueda de aquellas “operaciones simbólicas”, que sí permitan el intercambio horizontal de ideas y proyectos entre sujetos tan dispares como clase obrera e intelectuales-burgueses, debe proseguir hasta dar con alguna que sea operacionalizable. Nuestro interés en el GCL se enmarca entonces al rescatar lo que fue –al menos en sus pretensiones confesas- el intento de algo más que de proteger y

---

39 Véanse las opiniones de Ernesto Sábato y Arturo Jauretche al respecto, citadas por Oscar Terán, op.cit., pág. 143  
40 Bonvecchi, Alejandro, op. cit. pág. 167

reproducir el ya conquistado alineamiento político-ideológico de la clase obrera con el peronismo. El proyecto consistió, creemos, en afianzar, a través del Film-Acto, el intento de una comunicación más fluida con aquella clase que -aunque parece ser el destinatario natural de los discursos y las acciones de los intelectuales- rara vez se entera siquiera de cuáles son las elucubraciones propias de aquellos que con tanto ahínco hablan *por* ella. Que el Grupo Cine Liberación lo haya conseguido, no lo sabemos. Que el único objetivo implícito en su estrategia fuera este tan noble aquí enunciado, tampoco lo sabemos ni es el objetivo de nuestro trabajo. Sin embargo, su estudio y la comprensión de sus propósitos nos hablan de la necesidad de seguir planteando estos problemas, sobre todo de cara al futuro y al cuestionamiento de las formas de accionar y posicionamiento de los trabajadores de la cultura. Pensarlo todo otra vez: para quién habla(mos), a quién representa(mos), por qué cosas lucha(mos)....

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes secundarias

- Bonvecchi, Alejandro. *Liberación por la pantalla. Notas sobre el cine en la praxis revolucionaria*, en **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino**, Horacio González y Eduardo Rinesi (comp), Bs. As., Manuel Suárez editor, 1993.
- Casullo, Nicolás. *Los años '60 y '70 y la crítica histórica*, en revista **Confines**, Nº 4, Bs. As., 1997.
- Cataruzza, Alejandro. *El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta*, en **Entrepassados. Revista de Historia**, Nº 13, Bs. As., 1997.
- Instituto Superior Mariano Moreno *Historia del cine. Cine Latinoamericano. La respuesta argentina*, Apuntes de la carrera de periodismo del I.S.M.M., Bs. As., Año 1970.
- Listorti, Leandro. *Los problemas de El Inocente, de Gerardo Vallejo*, en revista **Film**, Año 8, Nº 44, Bs. As., Sept. 2000.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Tucumán Arde: una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política*, en **Causas y Azares**, Nº 1, Bs. As., Primavera de 1994.
- López, María Pía. "El cine como 'cross a la mandíbula'" en **Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino**, Horacio González y Eduardo Rinesi (comp.), Bs. As., Manuel Suárez editor, 1993.
- Mestman, Mariano. *Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero 1968-69*, en **Cultura y Política en los años 60**, Bs. As., Publicaciones CBC - UBA, 1997.
- Mestman, Mariano. *La hora de los hornos, el Che y Perón. Vida y muerte de una imagen*, en revista **Film**, Año 4, Nº 21, Bs. As., Ago/Sept. 1996.
- Mestman, Mariano. *Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política*, en **Causas y Azares**. Nº 2, Bs. As., otoño de 1995.
- Monteagudo, Luciano. *Los directores del cine argentino: Fernando Solanas*, Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1993.
- O'Donnell, G. *El Estado Burocrático Autoritario. 1966-1973. Triunfos, derrotas y crisis*, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1982.
- O'Donnell, Guillermo. *Estado y alianzas en la argentina, 1955-1976*, en **Revista Desarrollo Económico**, Nº 64, Bs. As., 1977.
- Oteiza, Enrique. *Cultura y política en los años '60*, Oficina de Publicaciones del C.B.C. - U.B.A., Bs. As., 1997.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Bs. As., Ediciones de la Flor, julio 2000.
- Peña, Fernando Martín. *Los traidores*, en revista **Film**, Nº 6, Bs. As., Feb/Mar 2000.

- Portantiero, Juan Carlos. *Economía y Política en la crisis argentina, 1958-1973* (publicado originalmente en 1977), en Ansaldo, W. y Moreno, J.L. en **Estado y Sociedad en el pensamiento nacional**, Bs. As., Cántaro editores, 1996.
- Pucciarelli, Alfredo. *La primacía de la política. Lanusse, Perón y La Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Alfredo Pucciarelli (editor), Bs. As., Eudeba, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*, en Sosnowski (comp.), **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino**, Bs. As., Eudeba, 1988.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Bs. As., Editorial Ariel, Agosto de 1995.
- Sarlo, Beatriz. *Intelectuales ¿Escisión o mimesis?*, en revista **Punto de Vista**, Bs. As., Diciembre de 1985.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del '60*, Bs. As., Puntosur, 1991.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina. 1956-66.*, Bs. As., Ediciones el Cielo por Asalto, 1993.
- Terán, Oscar. *Pensar el pasado*, en **Punto de Vista**, N° 58, Bs. As., 1997.
- Tortti, María Cristina. *Protesta social y Nueva Izquierda del Gran Acuerdo Nacional*, Bs. As., Mimeo, 1997.
- Tzvi Tal. *Cine político y lucha cultural en Argentina y Brasil: Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cine Novo.* (Universidad de Tel Aviv), en revista **Film**, N° 44, Año 8, Sept. 2000.
- Verón, E. *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento*, Bs. As., Tiempo contemporáneo, 1974.

### **Fuentes primarias**

- *Cine del Tercer Mundo*. N° 1, Publicación de la cinemateca del Tercer Mundo. Impreso en Talleres Gráficos "33", Montevideo, Octubre de 1969.
- *Cine y Liberación*, Año 1, N° 1, Bs. As., 1972.
- *La base está*, en revista **El Amante**, Año 9, N° 99, Bs. As., Junio 2000.
- *Resurrección e insurrección del cine argentino*. Revista **Malos Aires**, N° 1/2, Bs. As., Diciembre/Marzo 1969.
- Solanas, Fernando. *La hora de los hornos*. En **Luz, cámara... Memoria. Una historia social del cine argentino**, de Fernando Ferreira, Bs. As., Ediciones Corregidor, año 1995.
- Vallejo, Gerardo. *Un camino hacia el cine*, Bs. As., El Cid Editor, Feb. 1984.