

Cine Político Argentino

lugar a dudas

Dos ciclos de cine dedicados a la ficción y a la no ficción. Todos los Martes y Sábados a las 7:00 p.m. en el patio de *lugar a dudas*.

Los martes son los días dedicados a la no ficción; presentamos obras que reflejan los nuevos caminos que el cine ha abierto para la creación de lo real, desde los primeros movimientos que se antepusieron al cine de argumental, hasta las nuevas propuestas, hoy en día de la mano con las nuevas tecnologías y con las imágenes de archivo, de cine y video. Igualmente presentaremos diarios documentales y cine-ensayo, por mencionar sólo algunos de los movimientos y estilos cinematográficos que caben en el campo de la no ficción.

La programación está a cargo del docente y realizador Oscar Campo, y las obras son investigadas y proyectadas por Natalia Imeri, miembros del cineclub Caligari de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

Dirección del cine club:

Oscar Campo

Realización e investigación:

Carolina Valencia y Natalia Imeri

Coordinación de publicaciones:

Claudia Patricia Sarría

Corrección de estilo:

Astrid Muñoz

Diseño y diagramación:

David Álvarez Gómez

Impresión:

Feriva

Las publicaciones reciben el apoyo de:

Ernesto Fernández

lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:



Ernesto Fernández daros-latinoamerica

lugar a dudas

Calle 15 Norte # 8N-41 Barrio Granada
Tel. 668 23 35
www.lugaradudas.org
lugaradudas@lugaradudas.org
Cali - Colombia

Cine Político Argentino

En esta compilación hacemos un recorrido por el cine político argentino, desde sus cineastas clásicos de la década del 60 hasta la nueva generación. Ellos cuestionan las representaciones políticas de su país, los imaginarios colectivos sobre la violencia, y la necesidad de recordar, y en un doble sentido aparentemente contradictorio: olvidar.

Entre la década del sesenta y 1980, Latinoamérica vivió una serie de acontecimientos políticos que marcaron a una generación de jóvenes, hambrientos de un cambio de sistema y de la consagración de la justicia y la igualdad. Se trataba, ante todo, de dar continuidad a un sueño colectivo que pudiera volverse realidad, y en el que ellos creían: la vida cotidiana tenía más tintes de futuro que de presente. Y fue el cine documental el que se encargó de reconstruir y mostrar algunos relatos, algunos gritos de auxilio y de rabia, de ese tiempo, construyendo - con imágenes captadas de la realidad, escenas históricas que muchas veces fueron interpretadas como mentiras o exageraciones, por algunos de los sectores más beneficiados del sistema político-económico imperante. El cine político argentino se vio marcado por diferentes tendencias narrativas, formales y representativas de estos aspectos: Raymundo Gleyser, con sus cortos documentales ligados enteramente a los intereses de un partido político y militante de izquierda, el EPL (Ejército Popular de Liberación), y Pino

Solanas con su documental "La hora de los hornos", hacen parte de una época en la que el cine político argentino estaba directamente ligado a las posturas ideológicas de los partidos dominantes. No se concebía una postura política sin la adhesión a algún partido. En la actualidad, documentales como "Los Rubios", y quizá "M", nos muestran lo contrario: Cómo se puede politizar un tema sin pertenecer a un esquema de poderes, y cómo el carácter político se encuentra en todos los aspectos de la vida.

1

Raymundo Gleyser y sus Cortos Políticos

Dirección: Raymundo Gleyser
Cine de la base

"Debemos comprometernos por completo con nuestras obras; no proceder con la pasividad abyecta de quien expone sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con la voluntad decidida fruto de una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno".

Jean Paul Sartre

Un Estado represor causante de la crisis social, cultural y política. Una penetración imperialista que extiende su dominio y abastece a una clase privilegiada, mientras proscribire al pueblo a la pobreza. Un gobierno traidor que se declara líder revolucionario, pero que extiende

su poderío año tras año, aplastando la democracia. “Una guerra sucia” que auspicia la CIA e impulsa el terrorismo de Estado, dejando a la Argentina hundida en un osario. Ante este caos, ¿Cómo no elegir el camino del enfrentamiento?

El corte expresamente político de la producción documentalista de Raymundo Gleyzer -y de su Grupo *Cine de la Base*, de Pino Solanas y de Octavio Getino, no es fruto de una decisión estilística, sino de una misión social de avanzar hacia la revolución. Este impulso es influenciado por la convicción de que se puede transformar la realidad, propia de los años sesenta, que postuló la necesidad de poner en crisis al sistema represor; con relación a eso, el propósito de estos documentalistas radicaba en la necesidad de analizar los problemas de la actualidad, mediante el registro crítico de los acontecimientos que sacudían a la Argentina, en los años 60 y 70. Esta visión neorrealista no se limitaba únicamente a mostrar, pues intentaba intervenir en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido. La intención era hacer un cine del pueblo para el pueblo.

Los cortos políticos de Raymundo Gleyzer son el material testimonial que demuestra la falacia del discurso oficial, mediante imágenes precisas y entrevistas concretas. Su cámara no roba imagen, más bien revela el respeto y humanismo de un artista comprometido con la liberación de su pueblo. *Swift*, de 1972, muestra, por ejemplo, el apoyo de la ERP a la lucha obrera, denuncia las deplorables condiciones de trabajo de los frigoríficos Swift y Deltac, y la estrategia guerrillera empleada cuando ésta captura al cónsul británico Stanley Silvester, y pide 25 millones de pesos por su rescate, para luego destinarlos a la consecución de alimento y frazadas para los trabajadores. En ese mismo año, Gleyzer realiza *Banco Nacional de Desarrollo (BND)*, un corto con el que los miembros de la ERP comunican la razón que los lle-

vó al asalto del Banco de Desarrollo. El *comunicado* se realiza en un escondite en el que se visibilizan grafitis que dictan: ¡Vencer o morir!, y una imagen central del general San Martín. Desde la clandestinidad, estos personajes argumentan que con su acción intentan confrontar activamente al explotador sistema capitalista, y resaltar el ingenio y la creatividad popular, demostrando que la guerra revolucionaria está al alcance de todos los hombres. *Ni olvido ni perdón*, de 1972, por su parte, es un mediometraje que sirve de instrumento de contrainformación, orientado a explicar los verdaderos hechos de la fuga del penal Rawson, del escape y de la toma del aeropuerto, por parte de los integrantes de tres organizaciones guerrilleras: ERP, FAR y Montoneros. Este trabajo muestra la decisión de Gleyzer de acompañar la subversión del pueblo, mediante el registro directo de la realidad. La cámara graba a los 19 amotinados que no alcanzaron a escapar, y que se encuentran recluidos en el aeropuerto de Trelew; y luego se escucha al pueblo, gritando: “¡Asesinos, asesinos!” Los insurgentes habían sido asesinados.

El anterior trabajo, y los siguientes, son realizados por el ya conformado Grupo *Cine de la Base*, cuyo fin es llevar el cine a la gente, razón por lo que proyectaban en salas independientes. El siguiente corto *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, está cargado de una denuncia irónica, de humor y de cercanía a las costumbres del pueblo. La grabación de las denuncias de los trabajadores de la Insud se realiza mientras éstos comparten su alimento alrededor de la olla popular; sin un guión determinado se registran sus conversaciones en las que acusan a la patronal del deterioro de la salud de los trabajadores a causa del saturnismo (intoxicación por plomo en la sangre). En medio de risas irónicas se oyen voces que exclaman: “¡Por un lado la patronal nos llena de plomo, y por el otro la burocracia, también!”; otras

vozes gritan con vehemencia: “¡No podemos trabajar, somos inútiles para el monopolio porque ellos mismos nos han debilitado, pero vamos a movilizarnos!” En este corto el protagonista es el pueblo, que después de tres meses de lucha logra que la empresa pague las 6 quincenas adeudadas y reconozca la existencia del saturnismo. El corto resalta este triunfo mientras se entona una graciosa canción: “¡Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan de hambre, de plomo o de bala, de alguna forma me matan, si no peleo me matan!”

2.

La Hora de los Hornos

Dirección: Fernando Solanas

Guión: F. E. Solanas y Octavio Getino

País: Argentina

Duración: 264 min.

Año: 1968

Los realizadores de *La hora de los hornos*, Pino Solanas y Octavio Getino son también cineastas comprometidos con la revolución, saben que la creación es acción y que revelar es cambiar, y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Pero lo que los diferencia de Gleyzer es su radicalidad total, su continua exaltación a la violencia como acción creadora de una verdadera revolución. Este film habla del neocolonialismo y de la violencia cotidiana de Argentina y de los demás países latinoamericanos, que aún no se han liberado. Muestra imágenes de enfrentamientos del ejército con el pueblo, la geografía de la pobreza, niños muertos; y muestra también a la oligarquía dándose la buena vida, todo esto acompañado con fondos sonoros de música tribal y de frases que denuncian: ¡Un pueblo sin odio no puede triunfar! y de otras expresiones de Fanón que dictan: ¡El hombre colonizado se libera en y por la violencia!

Así el film va hilando la historia de la colonización de Latinoamérica, desde sus inicios hasta el neocolonialismo actual, que se manifiesta en la intervención directa de los Estados Unidos sobre el continente, expuesto a su división y al constante enfrentamiento de un país contra otro. Al mismo tiempo que La hora de los hornos se centra en los problemas específicos de Argentina -llamado país factoría-, se revelan imágenes oscuras, voces de los trabajadores que comunican sus desencantos: “11 horas de trabajo por jornada, apenas se trabaja el 65% de la tierra cultivable, el 50% de la tierra es para el 1% de los terratenientes, el 80% de la población rural carece de tierra”... Voces, imágenes y denuncias se funden hasta formar una sola voz, ineludible, y una sola imagen, invisible. Es de resaltar que este film sigue los lineamientos típicos del cine de denuncia, pero que también se vale de novedosas estrategias artísticas, la importancia que le da a la música de este continente, para que no se olvide el colorido y belleza de esta tierra. Un aspecto determinante, según Solanas y Getino, es el carácter de documento que tiene la información del film: darla a conocer es el objetivo principal, para que después los espectadores den sobre ella la última palabra.

Pese a estas luchas, en Argentina la miseria continúa, el horror del terrorismo de Estado sigue vigente. Quizá, todavía ellas no encuentran una dirección ni organización concretas; pero siguen reverberando, en medio de la prepotencia del *status quo*, como una espera en estado de alerta y persistente; como un rechazo al orden impuesto, o a la falta de conciencia ante la injusticia que no deja ningún camino alternativo. Así, la importancia del trabajo de realizadores como Raymundo Gleyzer radica en que su obra sigue viva y en movimiento, pese a que la represión haya logrado desaparecerlo. Mucho antes de su muerte, Gleyzer se había consagrado como

“la presencia clave para encontrar momentos de lucidez en esta lucha por una sociedad diferente”.

3

Los Rubios

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carr, Alan Pauls

País(es): Argentina, Estados Unidos

Duración: 89 min.

Año: 2003

“No hay peor sordo que el que no quiere oír; y no hay material más proclive al silencio que una sociedad hastiada de la violencia y de los conflictos políticos”
Estudio crítico sobre los rubios.

Gustavo Noriega.

Ruptura es un concepto que bien puede abarcar el imaginario de la película “Los Rubios”. En este filme, hay ruptura con la tradición cinematográfica de hablar y de mostrar la realidad; ruptura, con esa constante de las ciencias sociales, que es el pasado, y con la construcción de la identidad a partir de ese pasado; y ruptura, también, con la forma tradicional de vincular un discurso con un contenido político. Albertina Carri, directora de Los Rubios, solo tenía tres años cuando secuestraron a sus padres, hecho que se convierte en limitante de su memoria y a la vez un impulsor de nuevas estrategias para recordar y asumir la vida de la manera que le tocó vivirla. Los Rubios es una película contada a través de los ojos de una joven que tiene recuerdos difusos de sus padres y de su niñez, una chica que se ha topado a lo largo de la vida con diversas posturas acerca de lo que fue la militancia política de izquierda en América Latina y en Argentina, durante los años 70.

En el principio de la película se empiezan a enunciar las estrategias

formales con las que será abordado el tema, decisiones que después se convertirán en contenido, y después en forma, y luego otra vez en contenido, en una simbiosis perfecta de su tratamiento, con la cual, la directora logra integrar las elecciones estéticas con el hilo temático de la película; de la misma forma en que logra integrar la catalogada ficción, con la no ficción. Analía Couceyro aparece parada en un potrero, que fue el lugar que acogió a las Carri después de la desaparición de sus padres, y anuncia que ella es actriz y que en esta película representará a Albertina. Después de esta aparición se muestra a la directora dirigiendo a la actriz e indicándole cómo comportarse para parecerse más a Albertina. Esta es una decisión estilística y narrativa característica del cine moderno, puesto que se habla del metacine: reflexión sobre el cine dentro del cine, la mirada personal del cineasta y sus preocupaciones, el mundo interior, y la puesta en escena.

En una escena vemos al equipo de trabajo leyendo un comunicado del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, de Argentina) denegando el apoyo económico, mientras apelan a la insuficiencia del guión y falta de rigor documental. Este fragmento ejemplifica también la reflexión sobre los caminos que se deben tomar para hacer una película, y las instituciones que en Argentina están apoyando el cine, y bajo qué condiciones lo hacen.

El documental se desarrolla entonces con testimonios de amigos de los padres desaparecidos, que hablan siempre a través de un monitor, mientras Albertina Couceyro (la actriz) los mira y toma nota en su computador; el audio también se captura desde el monitor y es un poco incomprensible, por una decisión formal de la directora; ella cree que la reconstrucción de este tipo de sucesos, por parte de amigos y de (algunos) participantes de los movimientos militantes, suele ser muy direccionada y parcializa-

da, mientras que a ella como directora e hija, le interesa reconstruir el pasado de sus padres y no de dos militantes, sin negar que para hacerlo deba reflexionar sobre ese aspecto. Las otras voces son las de dos vecinas, una de ellas se refiere a la familia como “los rubios”, como personas que no encajaban en el barrio, y que además eran sospechosamente extraños. De esta forma de llamarlos, se deriva la escena final en la que todo el equipo de trabajo, con pelucas de rubios puestas en la cabeza, empiezan a caminar por un sendero en el campo, alejándose de la cámara mientras suena la canción de Charly García: “Yo no voy a correr, yo no voy a correr ni a escapar de mi destino, yo no pienso en peligros. Si fue hecho para mí, lo tengo que saber.” (...) “Una parte de mi dice stop, fuiste muy lejos. No puedo controlarlo. Trato de resistir, trato de resistir y al final no es un problema. Qué placer esta pena. Si yo fuera otro ser no lo podría entender, pero es muy difícil ver si algo controla mi ser. Puedo ver, y decir, y sentir mi mente dormir, bajo tu influencia”.

4.

“M”

Guión y dirección: Nicolás Prividera

País: Argentina

Duración: 150 min.

Año: 2007

Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era un salón vacío lleno de ecos de sonoros, nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad.

William Faulkner.

El documental empieza mostrando el mar tras unas rejas, y esta metáfora atravesará el discurso de todo el planteamiento audiovisual

de Nicolás Prividera, la imagen se repetirá con distintas rejas, y con diferentes paisajes inaccesibles. Con esta metáfora el director alude a varias cosas: al secuestro de su madre, y de muchas otras personas que compartían su mismo pensamiento; a la dificultad de los recuerdos, y al difícil acceso a la realidad. “M” se divide en tres capítulos y un epílogo: “El fin de los principios”, “Los restos de la historia” y “El retorno de lo reprimido” a través de los cuales el director busca, en instituciones gubernamentales, información sobre los estragos del golpe Militar Argentino, y con amigos, pruebas que hablen de lo que le pasó a su madre, Marta Sierra. “M” es, la reconstrucción de un rompecabezas, de uno de dolor, de uno que casi nadie quiere armar.

Nicolás Prividera, director del documental, hace alusión a otros documentales argentinos que intentan reconstruir, desde diferentes perspectivas, este periodo violento en la Argentina. Prividera enfatiza que las cosas que pasaron le ocurrieron a toda una generación, no a unas cuantas personas, y deja en claro que a partir de las reconstrucciones hechas por los diferentes trabajos audiovisuales sobre el tema, se puede realizar un gran testimonio que le dé un lugar a los desaparecidos, y responsabilidades a los que deban asumirlas. “*Las imágenes del río en el inicio y su título, evocan (h) Historias cotidianas, de Andrés Habegger (1998 – 2000), así como el cartel de El día que paralizaron la tierra (The Day the Earth Stood Still), de Robert Wise (1951) trae inmediatamente a la memoria Los rubios, de Albertina Carri.*” Con el cuerpo en el laberinto de Gonzalo Aguilar. También encontramos la intersección de los acontecimientos cuando Nicolás busca el nombre de su madre en la plaza de Morón, en una placa construida hace diez años con los nombres de los desaparecidos políticos, y vemos el nombre de Roberto Carri y Ana María Carusu, padres

de Albertina. Son los hijos de estas dos películas los que buscan algo, porque les arrebataron bastante; son los hijos de estas dos familias los que buscan en estas películas un lugar para focalizar su dolor y su ausencia: “*La pregunta de “M”, pero también de “Los Rubios”, no es dónde pongo la cámara, sino cómo se pone el cuerpo en la cámara. Carri opta por desdoblarse y llamar a una actriz. La película de Prividera asume la forma del descenso a los infiernos de la memoria. Estos cuerpos se mueven entre fantasmas... <No me abrazan a mí –comentó el director a propósito de los abrazos que le dan en el film las personas cercanas a su madre-, abrazan una ausencia>.*” Escribe Gonzalo Aguilar.

Al terminar la búsqueda de la cual da cuenta el audiovisual, no se encuentran papeles que hablen sobre el lugar donde tuvieron presa a la madre del director, pero se construye una pequeña telaraña de recuerdos -de sus amigos, de los lugares que frecuentaba, del grupo político del cual hizo parte-, así como un monumento con su nombre en el lugar de su trabajo, que simboliza su paso por este mundo y su escape forzoso de él. Pero construir un monumento no otorga tranquilidad, lo único que este hace es recordarnos constantemente algo que sucedió, lejos esta de la reivindicación.

