

David Oubiña

POLÍTICAS DE LA IMAGEN:

CINE INDEPENDIENTE EN LA ARGENTINA DE LOS '60 A LOS '90

Las vanguardias políticas y las vanguardias estéticas encontraron a fines de los años '60 en América Latina un escenario propicio para la experimentación. El cine fue uno de los territorios más frecuentados, en obras como las de Glauber Rocha, Hugo Santiago o Tomás Gutiérrez Alea. No obstante, la intersección entre arte y revolución no siempre alcanzó sus propósitos transformadores. A menudo la búsqueda estética quedó devaluada en nombre de la acción política. Por qué el cine sólo consigue ser revolucionario cuando persiste en la búsqueda de su propio lenguaje, llevándolo hasta los márgenes de su función crítica, es una de las preguntas que este artículo intenta responder.

En Latinoamérica, como en el resto del mundo, la problemática relación entre arte y política ocupó durante los años '60 y '70 el primer plano de la vida cultural. En ese contexto, el Nuevo Cine Latinoamericano —tan influenciado por los diversos movimientos de liberación en el tercer mundo como por la experimentación estética de los nuevos cines europeos— se convirtió rápidamente en un fenómeno continental. Esa tensión productiva entre estética e ideología constituye el núcleo de los films más interesantes de Julio García Espinoza, Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez (Cuba); Paul Leduc y Felipe Cazals (México); Miguel Littín, Patricio Gussmán y Raúl Ruiz (Chile) o Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y, sobre todo, Glauber Rocha (Brasil).

En la Argentina, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1966-1968) sentó las bases de una militancia que pronto sería retomada por el cine de guerrilla de los grupos políticos radicalizados. Estos films de agitación son la cara más visible del cine político argentino durante este período. Pero existe otra tendencia, cuyo referente es *The Players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), vinculada a los cine clubs y a la vanguardia estética del Instituto Di Tella, en donde el compromiso político aparece ligado a la experimentación formal.

En la década del 60 se consolidaron dos procesos clave que tendrían resultados antagónicos: por un lado, una radicalización del debate político dentro de la vida cultural; por otro lado, una profesionalización del oficio cinematográfico aprendida en el campo de la publicidad. Mientras la profesionalización servirá para consolidar la actividad del cine comercial, la politización llevará a algunos cineastas hacia los márgenes de la industria, en donde construirán diferentes alternativas en abierta beligerancia con los modelos tradicionales.

Entre las numerosas manifestaciones de cine político que surgieron en esos años (Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, Enrique Juárez, Jorge Cedrón, el grupo Realizadores de Mayo), la primera y, sin duda, la más importante fue el Grupo Cine Liberación, nucleado alrededor del guionista Octavio Getino y el director Fernando Solanas, autores de *La hora de los hornos*. Se trata de un "film-ensayo" que hace interactuar el documental con la ficción y mezcla reportajes, testimonios, publicidades, panfletos, noticieros, fotografías, citas de textos, consignas y fragmentos de otros films orquestados mediante un montaje operístico. Frente al descuido formal e incluso cierta torpeza técnica en muchos films de agitación, la singularidad de *La hora de los hornos* radica en una impecable adecuación funcional entre sus estrategias estéticas y sus argumentos políticos. Puesto que el film proponía una alternativa al colonialismo, entonces debía experimentar con un lenguaje que cuestionara el modelo del cine dominante: ¿cómo denunciar la opresión sin reproducir sus mecanismos?, ¿cómo formular ideas revolucionarias si no se articulan en un nuevo discurso?

La hora de los hornos sustentaba una nueva concepción sobre la función del cine, sobre los espectadores y sobre las relaciones entre ambos. Así como despreciaba la noción de autor y de obra, reclamaba un público que abandonara la actitud pasiva para convertirse en participante de esa ceremonia de comunión y concientización que los realizadores denominaron *film act* o *film action*. Solanas no descarta ningún recurso que le permita transmitir su mensaje con claridad y usa toda la potencia de la experimentación audiovisual en un sentido abiertamente propagandístico. Su vanguardismo estético no responde a una necesidad expresiva sino comunicacional: una praxis concreta al servicio de un proyecto político preciso. Gran parte de su poder convocante radica en su talento para encontrar la correspondencia perfecta entre sus recursos formales y sus argumentos ideológicos. Sin embargo, no hay equidistancia en esa relación: porque mientras el cine adquiere la función de un instrumento para la militancia, la militancia no acepta ser procesada como material artístico. Octavio Getino dijo: "el primer film usado directamente en la lucha por la liberación nacional en un país neocolonizado". Pero entonces, así como *La hora de los hornos* se niega como obra y se funde con el proceso revolucionario, lo inverso también es cierto: para conquistar su participación en el proceso revolucionario, tiene que devaluar su pretensión artística.



A través de esa nueva función (o misión) del cine, la película critica las expresiones de una vanguardia apolítica que, al eliminar todo impulso revolucionario, se convierte en un formalismo vacío y recluye su inconformismo dentro del margen de protesta que el Sistema tolera (e incluso precisa). Para Solanas y Getino, el Instituto Di Tella es el emblema de esa estética progresista y burguesa completamente inofensiva.

Durante la década del '60, el Di Tella aglutinó muchas de las experiencias estéticas más provocadoras y promovió a los artistas de vanguardia que tendrían mayor relevancia en los años siguientes. Atacado desde la derecha en nombre de la tradición y las buenas costumbres, sus actividades eran consideradas irreverentes, carentes de buen gusto, escandalosas o simplemente inmorales. Al mismo tiempo, para ciertos sectores de la izquierda radicalizada, ese tipo de experimentación moderna, sofisticada y cosmopolita, a la zaga de las vanguardias europeas, no era más que "la izquierda del sistema": no una verdadera ruptura con la tradición cultural colonial sino un intento de renovación snob y frívolo que podía resultar progresista pero que se mantenía inequívocamente dentro de los márgenes del sistema y lo convalidaba.

En 1968, coincidiendo con el final del largo proceso de elaboración de *La hora de los hornos*, un joven cineasta llamado Alberto Fischerman realizó una obra prima que pronto se convertiría en otro punto de referencia para nuevos directores. Su film, *The Players vs. Angeles caídos*, participaba plenamente de la atmósfera experimental del instituto Di Tella pero, a la vez, proclamaba que no había renunciado al compromiso. **No debería llamar la atención, entonces, que *La hora de los hornos* y *The Players vs. Angeles caídos* se constituyeran en dos polos alrededor de los cuales se agruparían diversos films que sostenían posiciones opuestas sobre el tipo de relación que debían mantener el cine y la política.**

En *The Players vs. Angeles caídos* dos grupos de actores se disputan la posesión de un abandonado set de filmación: cuando llegan los Players (que se reúnen allí para ensayar *La tempestad* de William Shakespeare), los Angeles caídos se refugian en las galerías altas del estudio mientras planean distintas estrategias para reconquistar el territorio. A partir de esa mínima trama, Fischerman reflexiona acerca de los límites de la creación estética y las relaciones de poder. Como en toda obra prima, las influencias son visibles: Jean-Luc Godard y la *nouvelle vague*, John Cassavettes y el *New American Cinema*, Vera Chitilova, Jerzy Skolimowski, Antonioni, Fellini, Bergman, es decir un grupo heterogéneo de poéticas que, a fines de los 60 constituían la modernidad cinematográfica. En ese contexto, *La tempestad* actúa como fundamento teórico, porque lo que Fischerman lee en Shakespeare es el conflicto entre las realidades ilusorias que convoca el arte y los vanos deseos del artista por producir una intervención sobre el mundo.

The Players vs. Angeles caídos estableció los parámetros de un nuevo modelo cinematográfico que pronto sería adoptado por otros films contemporáneos: *Alianza para el progreso* (1971, Julio Ludueña), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971, Miguel Bejo), *Opinaron* (1971, Rafael Filippelli) o *Puntos suspensivos* (1971, Edgardo Cozarinsky). Frente a las rígidas estructuras del cine industrial (psicología de personajes, estilo naturalista de actuación, linealidad de las estructuras narrativas, realismo de las situaciones dramáticas), pero también frente a la tradición del cine político latinoamericano (el testimonio, la denuncia, la agitación), la película de Fischerman traza una estrategia crítica diferente. En cierto modo, los grandes temas de *La hora de los hornos* no le son ajenos; pero lo que en Solanas es un enfrentamiento binario que el film procura transmitir como mensaje claro y preciso, en Fischerman es una discusión dramatizada en el nivel de la trama y de los materiales: en el enfrentamiento de los dos grupos de actores, en la disputa entre la libertad de la actuación y el control del montaje, en la manipulación tiránica que ejerce el cineasta. Mientras *La hora de los hornos* opone su *testimonio verdadero* sobre la opresión frente a la falsa imagen de la realidad impuesta por el imperialismo, *The Players vs. Angeles caídos*, en cambio, plantea el problema como una disputa entre dos formas de representación diferentes. Solanas utiliza las imágenes con fines políticos; Fischerman intenta construir una política de la imagen.

IV

En *The Players vs. Angeles caídos* la batalla del cine se libra aquí en el territorio de sus materiales y sus técnicas. La película subvierte los mecanismos con que el discurso realista consigue su fluidez, dejando a la vista los dispositivos que lo sostienen y le dan continuidad. Ese es el valor de crítica ideológica que adquieren ciertos procedimientos como la interrupción del flujo visual por cortes internos, la discontinuidad del montaje que rompe el *raccord* entre planos, la asincronía entre imagen y sonido, el desmontaje de la unidad psicológica de los personajes que pasan a funcionar como actantes de identidad variable, la fragmentación dramática de modo tal que las acciones quedan desprovistas de un vínculo lógico de causa-efecto, la ausencia de linealidad y teleología en el relato, la imposibilidad de diferenciar entre el régimen de ficción y lo no ficcional: esa negatividad crítica que el film importa de las poéticas vanguardistas impide que la atención del espectador sea absorbida por la representación y sea fijada de manera pasiva. *The Players vs. Angeles caídos* recupera lo obturado por la institución cinematográfica y lo pone en escena como tensión dentro de un discurso dominante que tiende a la homogeneización y a la exclusión de toda diferencia. **Fischerman no renuncia a la representación, pero lo que ella pueda tener de revelador no es su capacidad para hacernos reconocer un a priori sino la distancia que deja en evidencia. "No es una imagen justa, sino justamente una imagen", se lee en un intertítulo de *Vent d'est*, el film de Godard que fue la piedra de toque del modernismo político. "El movimiento**

moderno —escribió Peter Wollen— permitió que el artista interrogara a su trabajo por vez primera, que lo viera como algo problemático, que pusiera en primer plano el carácter material de la obra”. Esa misma exploración sostiene la crítica del ilusionismo en *The Players vs. Angeles caídos*: lo que interesa aquí no es la capacidad de las imágenes para reproducir sino para producir sentido.

Ciertamente, el film no desentonaba con el tipo de vanguardismo “pequeño burgués” propio del Instituto Di Tella. Pero, al mismo tiempo, pretendía cuestionar el lugar común de la época que aislaba vanguardia estética por un lado y radicalismo político por otro; es decir, afirmaba que un proyecto políticamente revolucionario requería films estéticamente revolucionarios. Así lo definió Fischerman: “Happening pesimista. Obvia referencia al Mayo de 1968, que se estaba desarrollando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas. Última película que se filmó en los estudios Lumiton, la Isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El Gran Teatro del Mundo. Próspero, el demiurgo, el director ausente, omnipresente. Discurso explícito sobre el actor, quien en sus improvisaciones cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria. Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión”. La noción de *happening* establece un circuito fluido entre formas alternativas de intervención política y formas de expresión contracultural: la rebelión parisina es pensada en los términos de una estética vanguardista, así como la película se conecta a una forma alternativa de hacer política. En este sentido, Fisherman podría haber dicho de su film que era una obra de barricada. Contra la acusación de formalismo vacío, *The Players vs. Angeles caídos* afirmaba que toda forma es ideológica, en un sentido bajtiniano. Su contenido radical es su formalismo radical.

Fischerman coincide con Solanas en adjudicar al cine una función de crítica ideológica; pero frente a la pregunta sobre qué debe ser y qué debe hacer un film político, las respuestas difieren. Aunque ambos cineastas experimentan con las formas, incorporan mecanismos publicitarios, trabajan sobre la estructura abierta y promueven un espectador activo, sus films ponen en escena una relación entre estética y política claramente diferente. Si para Solanas *La hora de los hornos* es una *film action*, *The Players vs. Angeles caídos* podría definirse como una *action filming*. Los dos conceptos rescatan el carácter inconcluso, gerundial y participativo de la obra, pero la noción de *film action* pone el acento en la vocación abiertamente militante: se trata de un objeto en movimiento hacia una acción política concreta. Entre el momento estético y el momento político, hay una continuidad activa que los involucra en una misma entidad: lo que interesa no es la película sino el acto vivo de su proyección. La *action filming*, en cambio, resalta el modo en que el azar, la velocidad y la espontaneidad de la producción se incorporan al objeto: a la manera de la *action painting*, es una especie de derrame en donde la obra cede al repentismo de la inspiración dentro de un movimiento que envuelve al artista con la obra.

En lugar de desbordar la película hacia una acción posterior —como en el caso de la *film action*—, en la *action filming* es el proceso de realización el

que desborda sobre el objeto. Esa liberación que supone el proceso creativo, su ruptura con una tradición estética y su subversión de las normas de composición es lo que constituye su acto político. En el mismo momento en que reclama su estatuto político reivindica su independencia estética. O dicho de otro modo: su intervención política consiste en afirmarse como obra extrema. Entonces, la ambigüedad, la tensión, la polisemia o la indeterminación dejan de ser los obstáculos estéticos que el film militante necesitaba someter para construir un mensaje inequívoco. Al retirarse del campo de la acción concreta, el film disminuye su eficacia política inmediata pero recupera autonomía crítica desde su especificidad discursiva. Como escribió Benjamin: “el arte revolucionario debe ser, sobre todo, revolucionario en tanto arte”.

V

En sus films siguientes, Solanas se inclinará hacia la ficción narrativa, diluyendo su planteo inicial de agitación en las forms del cine mainstream; Fischerman, por su parte, alternará entre burdas películas comerciales de entretenimiento y películas de un experimentalismo radical. Pero a fines de los '60, *La hora de los hornos* y *The Players vs. Angeles caídos* articulaban dos formas distintas de entender la relación entre cine y política: por un lado, la convicción de que un film debe ser un fusil al servicio de la revolución; por otro, la afirmación de que por su misma radicalidad estética el film vanguardista se reclama como revolucionario. Esa relación tensa entre arte y compromiso se profundizará en los años siguientes hasta volverse irreconciliable. ¿Cómo hacer de la práctica cinematográfica un acto político sin subodinarla al discurso de la ideología, sin condenarla a duplicar o ilustrar un mensaje? Esa pregunta, que *The Players vs. Angeles caídos* todavía podía formularse, pronto dejará de tener cabida.

Que esa dirección había sido posible y que a la vez ya no tendría lugar en la secuencia histórica que vendría a continuación, lo demuestra un film cercano al de Fischerman, *Invasión* (Hugo Santiago, 1969), que permanece como una de las obras más logradas del período. Allí, un grupo de hombres que no son héroes defiende una ciudad e intenta resistir a una invasión inevitable. Paralelamente, un grupo de jóvenes se prepara en la clandestinidad para la lucha armada. Al final, cuando todos los defensores han muerto y los invasores han tomado la ciudad, los jóvenes toman las armas y declaran: “ahora es nuestro turno, pero lo haremos a nuestra manera”. La trama fantástica del film anticipaba involuntariamente pero con precisión los sangrientos hechos de la década siguiente y describía el pasaje de una cierta relación con la política a otra. El punto de inflexión en donde un culto romántico del coraje deja lugar al utopismo de la violencia.

VI

Estas películas están en el origen del cine independiente en la Argentina. En los márgenes de la industria y de las formas convencionales, quedó establecido allí que forma estética y modo de producción se determinan mutuamente. La segunda mitad de los 70 estuvo dominada por el silencio que la dictadura impuso sobre cualquier exploración en beneficio de un cine escapista, cómplice o directamente propagandista, mientras que el cine de los 80 fue oportunista y convencional, preocupado por enterrar rápidamente ese pasado conflictivo sin ningún atisbo de reflexión. La renovación de la década del 90, en cambio, no existiría sin esa premisa que la agitación y la experimentación del modernismo político de los 60 dejaron instalada: films producidos por afuera de los cánones industriales, rodados en fines de semana por directores y equipos técnicos no profesionales, con estrategias heredadas del cortometraje y el cine underground. Curiosamente, sin embargo, en los nuevos films, la tensión entre experimentación estética y radicalismo político se ha disuelto como núcleo productivo. Dentro de un conjunto numeroso y heterogéneo, es posible advertir dos líneas tan dinámicas como indiferentes entre sí. Por un lado, la renovación estética del *nuevo cine argentino* (*Pizza, birra, faso, Bolivia, Mundo grúa, El bonaerense* o *La libertad* entre otras) puede tematizar e incluso border el testimonio social pero rara vez los interrogantes políticos forman parte de su agenda. Por otro lado, **la urgencia política del *videoactivismo* y el *cine piquetero*** (los films del Grupo Documental Primero de Mayo, Ojo Obrero, Indymedia o Proyecto ENERC entre otros) no parece dejar demasiado espacio para la experimentación.

Ahora que el cambio se ha consolidado y ha adquirido una presencia innegable, el desafío del nuevo cine será poner a prueba la capacidad para radicalizar sus propios presupuestos estéticos. O bien la renovación era sólo una estrategia para posicionarse dentro del industria, o bien se defiende enconadamente la actitud independiente profundizando sus protocolos. En este punto, será preciso entender la independencia no sólo como oposición al cine industrial sino también en su sentido más abiertamente político. El problema sigue siendo el mismo que hace treinta años. Ante la pregunta “¿cómo hacer cine político en el tercer mundo?”, la respuesta de Glauber Rocha fue: “la mayor contradicción del cine es su propio lenguaje”. Se trata de poner todo en trance, de refundar los modos de la visión y empezar de nuevo.

