

Cine y vanguardia en Argentina

Cinema and Avant-garde in Argentina

Marcelo Vieguer

Universidad Nacional de Rosario, Argentina
marcelovieguer@hotmail.com

Resumen

Los conceptos de vanguardia y de cine político se cruzan hasta hacer desaparecer sus límites en los álgidos años de fines de los sesenta y principios de los setenta. Si definimos vanguardia artística como una posición por delante de toda hegemonía cultural de la época, entendemos que el cine argentino de esa etapa generó dos conjuntos de obras absolutamente revolucionarias: los films de Solanas y Gleyzer provocaron la admiración y comprensión de la intelectualidad europea, y dos décadas más tarde, la de una nueva generación que portó los lineamientos del Cine de la Base para la realización de documentales enfrentando al neoliberalismo de los años noventa.

Palabras clave: cine, vanguardia, Latinoamérica, Solanas, Gleyzer

Abstract

The concepts of avant-garde and political cinema cross each other until lose their limits in the critical years of the late 60's and early 70's. If we define artistic avant-garde as a position ahead of every cultural hegemony of those time, we understand that Argentinean cinema of that period generated two absolutely revolutionary sets of artworks: Solanas and Gleyzer's films caused the admiration and compression of the European intellectuals and, two decades later, inspired a new generation of film-makers who take on the production of documentaries confronting the 90's neoliberalism.

Keywords: cinema, avant-garde, Latin America, Solanas, Gleyzer

Se puede afirmar sin vacilaciones: cuando el tiempo haya pasado, cuando la perspectiva sea suficiente, resultará obvio...

Héctor A. Murena

1. Sobre el cine argentino

Al cine argentino históricamente podemos definirlo como claramente industrial. La etapa del clasicismo, con su apogeo durante el primer y segundo gobierno peronista, entre los años 1945-1955, tuvo claramente esa vertiente. Los estudios eran la base donde se producían numerosas películas con un carácter expresivo descendiente de la narrativa hollywoodense; tal es así que en este período se filmaron alrededor de 480 películas. Filmes de un nivel superlativo como *Más allá del olvido* de Hugo del Carril o *La indeseable* de Mario Soffici, entre otras tantas; una camada de directores que jamás volvió a repetirse, como: además de los ya nombrados, Carlos Hugo Christensen, Hugo Fregonese, Daniel Tinayre, Manuel Romero, Carlos Schlieper, Lucas Demare, Luis Saslavsky, etc. Nos aclara Ángel Faretta:

Una de las formas estratégicas con la que el cine de la *década peronista* organizó la toma del poder cultural en el ámbito de Latinoamérica, fue la de orquestar coproducciones que, en el fondo, no eran más que excusas para la ocupación del espacio imaginario de algunos de los países vecinos... El asunto era -y se logró en su mayor parte- disputarle a Hollywood el poder no solo de penetración industrial- cosa a todas luces fundamental en el cine- sino, y por sobre todo, disputar el espacio simbólico o espacio de articulación simbólica donde se acuñan y troquelan las formas, modos y elementos que configuran una estructura que quiere, desea, realizarse en la Historia (2009: 96).

Es decir, que no solamente se realizaron magníficos films, sino que también "diseñaron" un imaginario que el cine argentino posterior olvidó al menos hasta la llegada, digamos, de un Leonardo Favio varios años después. La industria como tal funcionaba a pleno, y si sirve de referencia, diremos que Argentina para aquellos años se constituía en un país exportador, el más importante de Latinoamérica, y hacia estos países; y quizá por cuestiones idiomáticas, muy por encima de Brasil en este aspecto.

Luego de esta época oro, y en el período comprendido entre los años 1956 y 1966, hace su aparición una importante camada de directores, con una fuerte impronta del cine europeo emergente tras la Segunda Guerra. Entre ellos podemos destacar a Leopoldo Torres Nilsson, René Mujica, Fernando Birri, David J. Kohon, José Martínez Suárez, el también actor Lautaro Murúa, Leonardo Favio (en igual condición que el anterior), Manuel Antín, etc. A lo que hay que agregar que varios directores del período industrial continuaron filmando, aunque con resultados desiguales. Esta generación se caracterizó por un cine intimista y que planteaba una nueva dosis de "realismo" (término que aún hoy genera enormes controversias); un cine claramente marcado por el cine europeo, donde el centro era la pareja y su incomunicación irradiando sus tramas, alejándose poco a poco de los géneros históricos que fueron el centro neurálgico del período anterior. Un tipo de cine más emparentado con

lo que se considera cine moderno, pero aún alejado de lo que posteriormente se denominó cine político.

Desde la revolución Libertadora hasta la llegada de la dictadura de Onganía, el cine argentino se refugió en una estética a la que el cine político de fines de la década del sesenta definió como un segundo cine, y que el peyorativo término de "afrancesado" enclaustró sin más como una etapa intermedia. Y además de este estado de situación, tal dictadura hizo pie en el cine. No es casual en la época la nefasta intromisión del Estado con leyes que golpearon la libertad del medio. Nos indica César Maranghello:

En el terreno cinematográfico, la dictadura llevó a cambios regresivos. En 1968 se instituyó la ley 17.741 de Fomento, uno de cuyos artículos negaba toda calificación a "las películas que atentasen contra el espíritu nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad". También se dictó el Decreto Ley 18.019, que instauró la más arcaica censura del mundo. El organismo de aplicación sería el flamante y célebre Ente de Calificación Cinematográfica, que pasó a depender del Poder Ejecutivo... (2005: 179)

Como era de esperar, en ese "atentasen" se incluirán films que, como *La hora de los hornos*, criticaban sin más el modo cultural dependiente y colonizado de nuestro país.

2. Sobre el concepto de vanguardia

Para comenzar a delimitar de qué forma es posible hablar de vanguardias artísticas en la Argentina, y específicamente respecto del cine, es necesario partir de una definición de vanguardia. Vicente Sánchez-Biosca enumera las tres definiciones que en la historia le son atribuibles al término. El primero que:

se remonta a la Edad media, es de origen militar y designa la punta de lanza del ejército, la cabeza de tropa, cuya misión radica en preparar la entrada en combate del grueso del ejército. De este primitivo uso sobrevivirá a lo largo del tiempo el carácter combativo, así como el reducto elitista y destacado que se atribuye a sus componentes. (Sánchez-Biosca, 2004:14)

Siguiendo con este autor, la segunda acepción "es de signo político, y se encuentra por doquier en los discursos revolucionarios... En muchos de estos usos, lo militar se ha convertido en metáfora, dado que el combate revolucionario se libra en la arena política". Y finalmente la tercera definición de vanguardia "procede de un desplazamiento mayor, pues se sitúa en el ámbito de la estética y alude al combate de ideas artísticas emprendido por los representantes de la novedad o modernidad." Como se verá, hay que dar un extenso rodeo para acercarnos a algunas de estas definiciones que nos sirvan al propósito de relacionarlas con un cine argentino de vanguardia. La primera, pues casi y es, un concepto a *modo sui*; al ser estrictamente militar, cualquier consideración artística debe dejarse de lado. La segunda es la que interpretamos como más atinada, pues los artistas que consideraremos a

continuación entendieron y practicaron un cine a modo de herramienta política, y en ambos casos como forma de práctica revolucionaria. La tercera, que se circunscribe al ámbito de lo artístico y de forma excluyente, sólo resultará más potable al considerar el caso de Cine Liberación, y de forma casi nula, al Cine de la Base.

Incluso, como nos indica Jean Mitry definiendo cine experimental, los contornos para delimitar la vanguardia entran en crisis en tanto pareciera que todo intento vanguardista deja de serlo al ser asimilado por el sistema productor de films. Nos advierte este autor: "Según una concepción muy discutible, en efecto, se llama film experimental a todo film de *vanguardia*, ensayo de laboratorio, film abstracto, surrealista o (hasta el momento) cine *underground*" (Mitry, 1974: 26). Por fuera del cine experimental, entendemos determinado cine político de fines de los sesenta como parte indiscutible de lo que se consideró vanguardia; y en ese sentido coincidimos con Albera que, en cuanto en referencia al cine, tal denominación en la contemporaneidad es ya imposible. Nos dice este autor:

Desde su surgimiento -a fines del siglo XIX- hasta nuestros días, la noción de vanguardia experimentó considerables modificaciones en el conjunto de los campos intelectual, literario y artístico, en especial durante el siglo XX. En la actualidad, la noción ya no tiene en verdad efectividad en los dominios de las artes plásticas, de la literatura, de la música. No ocurre algo diferente en el cine. (Albera, 2009: 14)

Más allá de cualquier similitud y diferencias con otras artes, los ejemplos que el cine nos entrega para atribuirle el término de vanguardismo, requiere de algunas consideraciones. En particular, las condiciones de producción, que hacen mella en cualquier posibilidad de algún arresto individual. Los costos del material fílmico obligan a tener recaudos en cuanto al posibilismo de la creación artística, y sólo cuando involucra a un núcleo más extenso esto es posible.

Veremos que el término vanguardia le cabe aquí en la Argentina a dos movimientos cinematográficos, con las diferencias del caso: el grupo Cine Liberación y el grupo Cine de la Base. Ese núcleo más extenso que mencionamos refiere en el primer caso a su inserción dentro del Peronismo revolucionario, y en el segundo caso dentro del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), el ala política del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Así, el cine incursiona aquí en este país con una fuerte impronta de concientización: el primero como parte de la politización propia del arte de fines de los sesenta y el segundo, casi como una respuesta, y desde una adscripción en los grupos ligados al marxismo y no peronistas. En ambos casos además, con un solo film como referencia y que dieron lugar a debates políticos en nuestro país y fuertemente estéticos en el resto del mundo y, en ese sentido, posteriormente también aquí: nos referimos a los grupos de realizadores que emergieron en la década de los noventa y que continuaron la óptica militante.

En el cine, la producción está claramente diferenciada en tres partes, tanto en los géneros de ficción como documental. La preproducción, que es la etapa donde se realiza la

investigación tanto para la escritura de un guión abierto o cerrado¹, a la preparación de los materiales para trabajar luego en la filmación –donde constan tanto decorados como movilidad del equipo de trabajo-, y a la puesta a punto de todo lo necesario para la filmación. La producción, etapa donde se incluye la filmación en sí de lo pautado más la puesta a punto para el trabajo día a día; y por último la postproducción, que es la etapa de revelado, montaje, copiado y distribución de las copias para su exhibición. Todo film pasa por esas tres etapas y es, precisamente en éstas dos últimas, donde el cine vanguardista en la Argentina establece las diferencias. Porque no solo la filmación se realizó en la clandestinidad, sino porque la exhibición pública se remitía a lugares que originalmente no tenían como principal actividad la exhibición de películas: en sindicatos, en las villas, en departamentos, en universidades, etc. Y esto fue una vuelta de tuerca ante la histórica distribución y exhibición en salas de todo film realizado.

3. El Cine Liberación

El Grupo Cine Liberación estaba conformado por un grupo de cineastas peronistas: Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Fernando Birri, Edgardo Pallero y Agustín Mahieu. Hizo su presentación pública con una película que impresionó fuertemente no solo aquí sino en el resto del mundo: *La hora de los hornos*. Película de más de cuatro horas de duración, y en donde los realizadores Fernando Solanas y Octavio Getino promueven una fuerte respuesta al cine industrial que en ese entonces era manejado por Noel Crisantemo bajo la dictadura del General Onganía. Con una estética que lo acerca al cine ruso de los años veinte del siglo pasado, la película contiene intertítulos de fuerte carga enunciativa hacia el espectador, y una puesta al día del estado de situación histórico y social de nuestro país.

Cine Liberación se propone como un Tercer Cine, en posición alejada respecto del primer cine, el industrial, y del segundo cine, el cine de autor que reivindica la libertad personal en la expresión. Su lugar, expresan, es el cine de vanguardia: "Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que los enriquece mutuamente." (Velleggia, 2009: 275-276)

Luego de su estreno en el Festival de Pesaro en junio de 1968, y en el de Mérida (Venezuela) tres meses después, la película se transformó en un suceso. El film respondía claramente a lo que la revista *Cahiers du Cinéma* proponía como cine político y revolucionario, y en las antípodas de la película de Costa-Gavras, *Z*, de fuerte producción y distribución comercial. Gonzalo Aguilar nos aclara:

La hora de los hornos" no sólo impugnaba un sistema industrial de producción sino al cine como institución. En este gesto radica el verdadero ímpetu vanguardista de la película, ya que, desde el

¹ El guión cerrado es también llamado "guión de hierro", siendo tal nombre referido a la cuestión de no dejar prácticamente nada a la improvisación durante la filmación, o de filmar sólo lo previsto en el guión.

punto de vista de las técnicas y de los procedimientos, presenta pocos aportes o -en todo caso- lo que resulta novedoso en estos aspectos deriva no tanto de las manipulaciones que se hacen desde la forma cinematográfica sino de la naturaleza abierta, indeterminada e inacabada del film. (2005: 496)

Según Manrupe y Portela (2001: 290) el título completo es: *La hora de los hornos (Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación)*. Está dividido en tres partes: la primera parte se denomina "Neocolonialismo y violencia", con una duración de 94 minutos; la segunda "Peronismo y Liberación" de 120 minutos; y la tercera y última: "Violencia y Liberación" de 50 minutos. Utilizando películas de 16 mm y 35 mm, fue filmada entre 1966 y 1968 a lo largo de todo el país. Estructurada con materiales de diversas fuentes, deja abierta la inclusión y exclusión de más o menos imágenes a modo de cine anti narrativo; por ello:

Desde la perspectiva de su realización, la película es representativa de un cine de investigación que se iba escribiendo y construyendo simultáneamente a partir de unas notas o hipótesis de trabajo. Tanto es así que el montaje fue modificado hasta seis y siete veces. (Sánchez-Biosca, 2004: 244)

Es difícil saber entonces, cuales de los cortes del film fueron los que se exhibieron clandestinamente a fines de los sesenta². Según comenta Octavio Getino (1984) en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*: "La hora de los hornos llegó a ser vista antes de su estreno comercial -que tuvo lugar tras el regreso de Perón en 1973- por más de doscientas mil personas" (Bonvecchi, 1993: 172). Y este dato es el más importante de todos. Por que esa fue la intención del Grupo Cine Liberación: exhibir la película y adoctrinar y concientizar al mayor número de gente posible; un número más que respetable para un film clandestino, y eso anterior a su estreno comercial. Según nos comenta Rosado: "La hora de los hornos fue declarada de exhibición prohibida en la Argentina (abril de 1969) simultáneamente con su exhibición clandestina en sindicatos, casas de familia y otros ámbitos, y una carrera internacional de aclamaciones y premios" (1984: 146).

Las cuestiones técnicas y formales, que claramente Gonzalo Aguilar desdeña, nos merecen algún tipo de consideración. Si tomamos en cuenta un tipo de cine casi hegemónico para la época, y donde la ruptura narrativa clásica ya había sido diluida desde lo que se denominó cine moderno, es por demás de loable el trabajo de montaje del film. Con la utilización de partes de otros films (*Tiré dié* de Fernando Birri, por ejemplo), imágenes documentales de la televisión, recreación ficcional de algunas escenas, el uso de imágenes con viñetas hechas para su filmación, los planos negros en corte directo, los ya comentados enunciados interpelativos en los intertítulos hacia el espectador, los títulos de segmentos, la información cuantitativa, la animación en las mismas, agregado a reportajes (Julio Troxler hablando sobre los asesinatos de José León Suárez, por ejemplo), establecen una formalidad

² Su estreno comercial recién se produjo durante el gobierno de Cámpora, cuando Octavio Getino quedó a cargo del Ente de calificación. Solanas editó una versión de 90' en el año 2000. Recientemente el periódico *Página 12* editó la versión completa en DVD con la duración que al menos fue la original y que se distribuyó en los festivales de 1968, con sus casi 4 horas y 20 minutos.

única por lo descomunal. Téngase en cuenta que el llamado cine independiente americano, que para la época tenía en Jonas Mekas a uno de sus más resaltados miembros, hacía films de extensa duración, sólo y estrictamente, para provocar al espectador a partir de la experimentación temporal. *La hora de los hornos*, con su más de cuatro horas de duración, lo hacía pero no como salto al vacío. Más bien lo entienden como el tiempo necesario para informar y dar cuenta del pasado, presente y futuro desde una óptica revolucionaria, intentando adoctrinar al espectador durante esa distribución clandestina que tuvo.

Pero el film no fue el mismo unos años después. Homero Alsina Thevenet en un artículo publicado en diciembre de 1973, lo ataca con serios fundamentos y nos informa de los cambios introducidos en su estreno el 1 de noviembre de ese mismo año:

... el film parecía envejecido, con lo cual los realizadores procedieron a una "actualización". Ya no figura la prolongada imagen del Che Guevara, que es líder de toda la guerrilla, sino una proclama de San Martín (en 1819). Y se agregó un nutrido texto inicial, fechado junio 1973, donde se declara el apoyo al nuevo gobierno peronista, aumentando en otras secuencias el caudal de frases de Perón, condensadas en la difundida y todavía teórica propuesta de que con él se va a producir la "liberación nacional". (Alsina Thevenet, 1986: 267-257)

Esto nos merece una aclaración. Si bien el film se establece desde una propuesta abierta, y abierta a cambios, precisamente el cambio del final y la extracción de la imagen del "Che" que nos refiere el crítico Alsina Thevenet, no hacen sino poner énfasis en el carácter estratificado de la película en su época. Visto hoy es un film muy ceñido a su tiempo, de un didactismo, ingenuidad y maniqueísmo casi extremo, pero que en aquellos años virulentos fue de alguna forma de una auténtica originalidad y potenciador de actitudes. Así también coincide Sánchez-Biosca en cuanto a la película:

... su presentación como hipótesis para el diálogo (una afirmación y cartel asaz repetidos en el filme) o su condición de informe para una reflexión conjunta con los espectadores de carne y hueso, se encuentra en abierto conflicto con la precisión unívoca de las consignas; lo que queda refrendado por un montaje que evacua cualquier ambigüedad en las tesis fundamentales (2004: 247).

Muy distinto refiere al film el teórico estadounidense Robert Stam: "*La hora de los hornos* encarna la quintaesencia de una vanguardia artística que ha recuperado su compromiso político y que aspira a funcionar como un dispositivo cuasi militar de un modo único en el cine latinoamericano" (1990: 253).

Si la exhibición y los circuitos de distribución fueron uno de los puntos más sobresalientes en cuanto al suceso de estos films, pensemos lo que en el momento motivaba estos conceptos en el boliviano Jorge Sanjinés: "La difusión de los filmes revolucionarios constituye un problema principal y plantea interrogantes de urgente solución" (1980: 66). En la clandestinidad de la realización, y en la circulación acotada y periférica respecto de las salas centrales exhibidoras, *La hora de los hornos* marcó un nodo en las posibilidades de un cine

tercermundista. Tal parámetro sería tomado, pocos años después, por el Grupo de Cine de la Base, pero utilizando la ficción y no el género documental.

4. El Cine de la Base

El Grupo Cine de la Base se formó a principios de los setenta integrado por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis, Juana Sapire y varios más. Más exactamente según nos recuerda Barberis aclarando el origen:

Cine de la base nace como un grupo cuya función era distribuir los materiales que se producían. Básicamente para que *Los traidores* se pudiera ver. La película estaba hecha, él no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Peor si a la película la ponían en una sala de arte. El quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir ... Raymundo hace primero *Los traidores*, como un ejemplo de una cantidad de historias que él investiga. Después se origina el grupo, cuando él concibe el modo de hacer llegar la película a la base. (Peña, F. y Vallina, C., 2006: 137)

En su diccionario filmográfico referido a Latinoamérica, Romanguera (1994: 130) se equivoca entonces al considerar a *La revolución congelada* (1970) de Gleyzer, como film del grupo: tiene que ver menos con una consideración de la constitución de un grupo operativo que con la amalgama de films pertenecientes a sus autores *in toto*. Pero además, y puntualmente, *Los traidores* es su film fundamental.

Raymundo Gleyzer lo filmó con película de 16 mm. en color, con una cámara Arriflex B que permitía una mayor versatilidad en el manejo, pero en copias blanco y negro para su circulación clandestina. La película se filmó entre 1972 y 1973, pero no tuvo estreno comercial en la Argentina; y donde nos aclaran Manrupe y Portela:

Antes de su exhibición pública del 22 de junio de 1993 en un ciclo del Centro Cultural Ricardo Rojas *Los traidores* se había presentado en setiembre de 1988 en el CIIL, de Lanús Oeste. La copia color se conoció recién en febrero de 1995 en el marco del ciclo el tercer Cine, cine político argentino, en las salas Maxi. (2001: 580)

Pese a obtener el certificado de exhibición de manos de Getino en 1973, a Gleyzer jamás le interesó la proyección en salas específicamente cinematográficas. Justamente, y respecto a esa distribución clandestina, Jorge Giannoni nos advierte: "Los del Cine Liberación fueron los primeros que empezaron [con la distribución clandestina] con *La hora de los hornos*..." (Peña y Vallina, 2006: 148). Como se observa, el modelo de *La hora de los hornos* allanó el camino para una película que sin dudas generaba malestar, y provocativos debates.

Sintetizando esta película, y en palabras de Maranghelo: "es una ficción que formula una violenta crítica contra la conducción de la dirigencia sindical" (2005: 206).

Al plantearse la idea de una película sobre la burocracia sindical, Gleyzer y Melián entendían la imposibilidad de obtener mediante el género documental mucho más que las declaraciones de rigor. Por ello se desplazan hacia la ficción, pero no sin antes investigar bien a fondo los entretelones en el manejo de los sindicatos. Así, Álvaro Melián nos recuerda respecto a la investigación: "Estuvimos como seis meses hablando, entrevistando a toda clase de personas, mucha gente de fábrica, trabajadores de todo tipo, jefes de personal, gerentes, empresarios... y cada uno te contaba su historia" (Peña y Vallina, 2006: 95); de hecho, entrevistaron a Lorenzo Miguel pero con el fin de extraerle *off the record* antes de la filmación el conocimiento de manejos sindicales que sirvieran para la trama del film.

De esta manera, puede pensarse a *Los traidores* como una respuesta al Cine Liberación. Siguiendo con Melián: "ante toda la retórica populista de *La hora de los hornos*, de los famosos planes de lucha organizados por la burocracia sindical, era necesario empezar a trabajar sobre, digamos, lo que era la práctica sindical en términos sociales y políticos" (Peña y Vallina, 2006: 93). Este estado de situación, donde el Cine de la Base emerge con una actitud más crítica a todo el poder político, especialmente con el Peronismo, llevó a una ruptura que en un festival extranjero casi lleva a un enfrentamiento a golpes entre los dos nombres más importantes de cada grupo. La ruptura con el Cine Liberación sucede en 1974. Nerio Barberis nos aclara:

El diálogo con Cine Liberación queda roto en 1974 y se rompe básicamente cuando en Canadá, en un encuentro de cine (creo que Solanas es el que lo plantea), dicen que en Argentina hay un gobierno popular y hay que apoyarlo. Ya entonces la Triple A había liquidado a Silvio Frondizi y nuestro sector planteaba que el fascismo estaba dirigido desde el estado, así que desde entonces se produjo una ruptura irreparable con ellos. (Peña y Vallina, 2006: 153)

Es que si las disidencias eran soportables en el marco de enfrentamiento contra la dictadura, no fue así con la llegada del peronismo al poder. Mariano Mestman nos dice:

Para muchos, la orientación en sus inicios izquierdista de Cine Liberación había sufrido un cierto cambio asociado a su adhesión a Perón. La modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* cuando su exhibición pública en salas comerciales a fines de 1973, o incluso la incorporación de Getino en el Ente de Calificación, aun cuando acordes a su proyecto y orientación, eran considerados por algunos cineastas militantes -aunque con matices- como por lo menos un abandono de sus postulados iniciales. (2007: 92)

El final de *Los traidores* muestra a un grupo armado que asesina al dirigente Barrera por traidor. Pero no quedaba claro si ese era el camino a seguir. Gleyzer quiere mostrar que detrás de Barrera aparecerá otro dirigente corrupto, para dar a entender que los cambios comenzaban desde la base. Pero a pesar que escribe ese epílogo, no llegará a filmarlo. Hasta el mismo PRT llegado un momento quiso desligarse del film. Nos aclara Barberis: "A partir del

'75 se empieza a pedir que la película no se proyecte específicamente en nombre del PRT, porque ya era una locura" (Peña y Vallina: 126). Las disidencias entre la política cultural ejecutada por el grupo y la dirigencia política de su sector, comienza a resquebrajarse, lo que les lleva a la creación del FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo) que les permitía una total independencia en sus actividades artísticas, aunque cabe aclarar que jamás desde la dirigencia política del PRT plantearon anteriormente disidencias pues a lo artístico lo consideraban en un segundo plano. Entonces, el interés cultural para lo que eran las vanguardias políticas quedaban reducidas a su mínima expresión. Nos advierte Álvaro Melián:

Por parte de ninguna de las vanguardias políticas existía la más mínima concepción de lo que era una cultura revolucionaria, ni en términos conceptuales, ni prácticos, ni teóricos, ni metodológicos... Había una estrategia político-militar, pero nunca como una contribución, por el lado de la cultura, que se integrara a esa estrategia en forma dialéctica. Eso nunca existió. (Peña y Vallina, 2006: 140)

Durante el Festival de Pesaro, en Italia, se arma una mesa de debate en torno a *Los traidores*. En la exhibición, el film provoca reparos. La crítica se interesa sobradamente por la forma en que Gleyzer genera un cine político, cuando en Europa este cine se lo formulaba y producía casi en exclusividad desde el cine documental. En esa charla, Gleyzer aclaraba:

porque el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer el film, es plantearse a quien está destinado este producto. Esto me parece una cosa clara, sería una redundancia volver a insistir aquí sobre el problema del destinatario del producto: todo el mundo se ha planteado el problema (...) Pero el problema reside en cómo llegar a la base y no solo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita. (Gleyzer, 2006: 123)

Porque Gleyzer tenía solo la ambición de que su película sea visionada por mucha gente, pero esa gente era un público preciso. Continuando con el director:

La experiencia de los compañeros que han hecho un cine de carácter individual (...) que ha costado mucho esfuerzo, mucho sacrificio, que sin duda es el de compañeros que se han jugado valerosamente por hacer ese film y luego se han encontrado con que era muy bueno, muy político, pero que no lo veía más que la tía, el primo o los parientes cercanos, o lo que es peor todavía, personas vinculadas a la pequeña burguesía, a la clase me refiero al caso de la Argentina siempre- de los psicoanalistas, los médicos, etc. (...) En suma, nos dimos cuenta de que con quien necesitábamos tomar contacto era con el pueblo, ese pueblo que estaba combatiendo en la calle. Y ese contacto no lo teníamos (pp. 123-124).

Silvia Schwarzböck, entiende así la paradoja que encierra esta manera, esta estricta manera en ese tiempo y espacio preciso:

para el caso de Gleyzer, la formación del Grupo Cine de la Base era la solución al problema del tiempo, aún cuando no pudiera resolver lo que no tiene solución, que es el hecho de que solo llegan a ser lo que son los que ya eran -y de que solo se sabe si lo eran cuando llegan a serlo. (2007: 76)

Es aquí, y en su modo exhibitivo donde la realización es claramente perfilada. Ese tipo de exhibición se manejaba de la siguiente forma según nos aclara Juan Greco:

Empezamos a trabajar en dos líneas. Por un lado estaban las proyecciones *pequebú*³, que se hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. Era todo una reunión social. Junto con esto estaban las proyecciones que se hacían en las facultades de derecho, Ingeniería, Medicina (...) Yo he estado en proyecciones con dos mil personas. (Peña y Vallina, 2006: 149)

Por ello es imposible estimar, ni siquiera por aproximación, la cantidad de gente que vio el film. Siguiendo con sus palabras, y marcando diferencias clasistas en el visionado:

Por otro lado estaban las villas y los barrios obreros. Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del Puente La Noria... Terminaba la película y hablábamos sin bajar ninguna línea. Ahí veías el valor de *Los traidores*: la gente se identificaba, identificaba a los personajes... Nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente. (2006: 149)

Pero para la reproducción de películas en 16 mm. se necesita de proyectores específicos, y estos no eran fáciles de conseguir. Para ello se debió tener una red estructurada. Giannoni nos aclara: "El circuito estaba en la base de una cantidad de proyectores que teníamos. En esa época llegamos a acumular treinta proyectores, que no eran propios, sino de entidades vinculadas a las que les dábamos programación" (Peña y Vallina, 2006: 151).

El cruzamiento de vanguardia como concepto estético y a la vez político, incluso en el caso del Cine de la Base, tuvo, en una pequeña anécdota, un ejemplo de rispidez pero a la vez de canalización, y entonces se entremezcla ese concepto de vanguardia entre lo político y lo estético; en palabras de Nerio Barberis:

Fischerman llegó a hacer un montaje con el material de uno de los congresos del FAS y era algo muy raro, con los discursos separados por varios segundos de película transparente. Eso, decía él, era para permitir que durante la misma función los espectadores pudieran ver en la pantalla blanca las siluetas negras de sus propios puños en alto, celebrando cada discurso. Recuerdo que Raymundo (Gleyzer) le preguntó si estaba en pedo. Pero digamos que, en términos generales, el momento permitía ese cruce entre la vanguardia política y la vanguardia estética. (Peña y Vallina, 2006: 144)

³ Apócope que refiere a pequeño burgués.

El concepto de vanguardia, operativamente nos muestra a un Gleyzer en un todo comprometido y desesperado por respuestas en el campo popular: nada podía quedar o perderse en función de lo meramente estético, y en este caso formal. Sobre tal increíble compromiso, y siguiendo con Barberis: "Raymundo sí se metía. Raymundo fue al campo, hizo documentales. Por eso en alguna medida *vanguardizaba* lo que había que hacer" (Peña y Vallina, 2006: 150).

5. Epílogo

Como vanguardias artísticas y cinematográficas, la acción de estos directores no se circunscribía al cine en sí. Con esa forma tan cristalina de pensar en el espectador, en ese público al que quería llegar, Gleyzer quería ir más lejos aún, pues esa forma de irradiar ideología no se cerraba en un solo aspecto. La fotonovela, tan común en la época, era un espacio que seducía también al realizador. Así se manifestaba en el Festival de Pesaro:

Cuántas mujeres nosotros vemos en las casas, mientras se están secando el pelo o que se yo, leyendo su fotonovela. Y cuántos obreros, mientras van de regreso a sus casas en los trenes o en los ómnibus, leen su fotonovela. Y es un desastre. Leen toda clase de porquerías. Bueno, que lean *Los traidores*. Y como cuesta barato, y es una historia amena, hay un romance... bueno, la ideología entra también por ahí. Nosotros creemos que todos los elementos son válidos. Así también la fotonovela y todos los medios de propaganda. O el *videotape*. El *videotape* me parece muy importante. En todas las casas hay más o menos aparatos de televisión, de manera que se puede llevar la cinta y pasar cine militante, cine que sirva a la lucha. Es más detectable una persona con un proyector que con un videotape, que inclusive se puede borrar si llega la policía. (Gleyzer, 2006: 168)

La inclusión de estas agrupaciones en lo que se denomina vanguardia fue posible en el marco del intento de ruptura del devenir capitalista de la Historia; a fines de los sesenta y principios de los setenta, la Historia era un tiempo pero más que nada un espacio donde toda utopía era posible. Hoy y en el cine, con la utilización contemporánea de toda cámara de video en una especie de democratización artística, la utilización de alta definición en cineastas de la industria, la utilización del mismo para el *chroma key* y la animación computada, obligan a repensar cualquier concepto de vanguardia en el cine de estos tiempos. En los comienzos del siglo XXI solo queda lo que de vanguardia pueda depararnos la *tekné*. La sobremodernidad es la capa más capa de un tragaluz que devora cada intento de renovación. Cada vez más el arte es un *in progress* dinámico e interactivo, en un devenir digitalizado permeable a cualquier individuo. Para nuevos desafíos, la ciencia ficción del presente nos dará las respuestas.

Referencias

- Aguilar, G. (2005) "La hora de los hornos: historia de su recepción". En: España, C. (dir.) *Cine argentino: Modernidad y vanguardias 1957-1983. Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Albera, F. (2009) *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Alsina Thevenet, H. (1986) *El cine: gente, películas, hechos*. Buenos Aires: Fraterna.
- Bonvecchi, A. (1993) "Liberación por la pantalla. Notas sobre cine en la praxis revolucionaria". En: González, H.; Rinesi, E. (comps.) *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez Ed.
- Faretta, Á. (2009) *La pasión manda: de la condición y la representación melodramáticas*. Buenos Aires: Djaen.
- Getino, O. (1984) *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México: Edimedios.
- Manrupe, R.; Portela, M. (2001) *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maranghello, C. (2005) *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- Mestman, M. (2007). "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)". En: Sel, S. (comp.) *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mitry, J. (1974) *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.
- Peña, F.; Vallina, C. (2006) *El cine quema, Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Romanguera, J. (1994) *Diccionario filmográfico universal I. Directores de España, Portugal y Latinoamérica*. Barcelona: Laertes.
- Rosado, M. (1984) "Entre la libertad y la censura". En: Couselo, J. (dir.) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sanchez-Biosca, V. (2004) *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Sanjinés, J.; Grupo Ukamau (1980) *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Schwarzböck, S. (2007) "Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base". En: Sartora, J.; Real, S. (ed.) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Stam, R. (1990) "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes". En: Burton, J. (comp.) *The social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University Press.
- Velleggia, S. (2009) *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine Latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

Filmografía

Gleyzer, R., dir. (1970) *México, la revolución congelada*. DVD. Argentina: William Susman-Sam Crane.

Gleyzer, R., dir. (1973) *Los traidores*. DVD. Argentina: Grupo Cine de Base-William Susman.

Solanas, F., dir. (1968) *La hora de los hornos (Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación)*. DVD. Argentina: Anglemi.