

CINE Y PERIFERIA: LA REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS E INDIVIDUOS MARGINALES EN EL CINE ARGENTINO DE LOS AÑOS SESENTA

CINEMA AND PERIPHERY: THE REPRESENTATION OF MARGINAL SPACES AND INDIVIDUALS IN ARGENTINIAN CINEMA OF THE SIXTIES

Silvana Flores¹

RESUMEN

Por medio del presente artículo, estableceremos un recorrido histórico y analítico sobre el cine de intervención política emergente en Argentina en los años sesenta con el fin de delinear su tendencia a la producción de documentos sociales audiovisuales. Proponemos que, a diferencia de lo que acontecía con el cine volcado a las reivindicaciones de los trabajadores durante el período clásico-industrial, los agentes productores del cine político de la modernidad modificaron las estructuras industriales, de recepción y de elaboración de sus espacios y personajes con el objetivo de producir una activación política en los realizadores y espectadores. En este nuevo cine, los espacios e individuos ubicados tradicionalmente en la periferia (los suburbios y barrios carenciados; el campesinado, el proletariado urbano y las comunidades indígenas) son establecidos como ejes de los relatos cinematográficos. El cine político argentino, en el contexto de los nuevos cines de América Latina, convertiría entonces a lo periférico en central.

PALABRAS CLAVE

periferia; Argentina; cine

ABSTRACT

Through this article, we will establish an historical and analytical itinerary of political intervention cinema from Argentina during the sixties, to draft its tendency to the production of audiovisual social documents. Making a great difference with the classical cinema, the modern political cinema from Argentina modified its industrial and recep-

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Participa también del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, perteneciente al Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA). silvana_1977@yahoo.com.ar. BUENOS AIRES, Argentina.

tion structures, and the elaboration of its spaces and characters, to produce a political activation in movie directors and spectators. In this new cinema, spaces and individuals traditionally placed in the periphery (the suburbs and slums; peasants, urban workers and indigenous communities) are established as axis in the narratives. Argentinian political cinema, in the context of the new cinemas of Latin America, would transform the peripheral into a center.

KEY WORDS

periphery; Argentina; cinema

Desde sus inicios, a fines del siglo XIX, algo inherente a la cinematografía, y a toda manifestación artística en sí misma, ha sido la voluntad de representación o el registro de la realidad. A partir de las primeras experiencias practicadas por los hermanos Lumière en Francia hasta los films pioneros realizados en América Latina, y en Argentina en particular, ha existido un énfasis en la utilización de ese dispositivo como fenómeno técnico del registro de lo cotidiano o de recreación de algún acontecimiento de la Historia pasada o contemporánea, aún cuando en esos primeros años no se haya evidenciado una marcada intencionalidad narrativa. El carácter masivo del cine en relación con el elitismo del arte consagrado, que le ha hecho transitar de una concepción de mero espectáculo hacia su aceptación como arte, favoreció su utilización como instrumento de documentación.

Por lo tanto, el arte cinematográfico se ha establecido, a lo largo de su desarrollo, como un discurso sobre lo real, tanto en su vertiente ficcional como documental, y como tal, ha descrito e interpretado experiencias individuales o colectivas (que son asociables a un referente histórico). Como afirma Bill Nichols (1997), se espera que en el documental lo que acontece delante de la cámara tenga escasa o nula modificación. Sin embargo, en esencia, ambos tipos de registros se mixturan: hay una cierta ficcionalización sobre la materia real (partiendo del hecho de que el camarógrafo escoge encuadrar determinados espacios o individuos, y que existe finalmente un trabajo de montaje),¹ pero también existe un alto grado de documentalización en la ficción (por el solo hecho que de toda obra cinematográfica intenta dar un testimonio sobre algo). Esta simbiosis, aunque se aplica al devenir del cine (tanto en el período silente como en el clásico-industrial) empezó a cobrar una mayor resonancia con la llegada de la modernidad cinematográfica (que coincidió mundialmente con la década del cincuenta, para consolidarse en el decenio posterior).²

A partir de esa instancia, se introdujo un nuevo énfasis respecto a la representación de la realidad, vinculado a un enfoque social y político radicalizado, que como establece Margarita Ledo aplicándolo a América Latina, proponía “un cine con recursos escasos, películas que al mismo tiempo sean ejemplos de un proceso de toma de conciencia y de su transferencia tanto hacia la teoría como hacia la actitud fílmica” (2004, p. 119, 120).

En base a estas consideraciones iniciales, estableceremos un recorrido histórico y analítico sobre el cine de intervención política emergente en Argentina en los años sesenta, definido en líneas generales por Octavio Getino y Susana Velleggia como aquel en el que “un autor, una industria o un organismo público exponen su particular mirada sobre una realidad determinada en procura de ciertos propósitos en la sociedad” (2002, p. 12). El fin es delinear su tendencia a la producción de documentos sociales de carácter audiovisual. Proponemos que, a diferencia de lo que acontecía con el cine volcado a las reivindicaciones de los trabajadores durante el período clásico-industrial, los agentes productores del cine político de la modernidad modificaron las estructuras industriales, de recepción y de elaboración de sus espacios y personajes, con el objetivo de producir una activación política en los realizadores y espectadores. En este nuevo cine, los espacios e individuos ubicados tradicionalmente en la periferia (los suburbios y barrios carenciados; el campesinado, el proletariado urbano y las comunidades indígenas) son establecidos como ejes de los relatos cinematográficos. Por lo tanto, comprobaremos que el cine de intervención política argentino, en el contexto de los nuevos cines de América Latina, desplazaría a lo periférico hacia el centro.

EL TESTIMONIO Y LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL: UN CINE DE CONCIENTIZACIÓN

El cine de la modernidad introdujo elementos innovadores en los relatos cinematográficos, como por ejemplo, la ambigüedad en la elaboración de los personajes, la fragmentación narrativa, la evidencia de la enunciación y la multiplicación o superposición de puntos de vista, que hicieron más compleja la lectura de los textos fílmicos, llevando al espectador a una postura más atenta y reflexiva, y menos complaciente con el flujo de imágenes. Los realizadores modernos concibieron al cine como algo más que un entretenimiento momentáneo para su público. Aún cuando no todos desdeñaron el rol del cine como espectáculo, sí coincidieron en que a través de los films se podía generar una con-

ciencia sobre la realidad histórica contemporánea o sobre acontecimientos del pasado que aún tenían influencia en el presente o que podían servir de lección para el futuro.

Si bien esto es característico de todo discurso fílmico, las películas de la modernidad en Argentina, así como también en el movimiento de integración cinematográfica que se gestaría pronto en América Latina,³ tienen como objetivo concreto la comunicación de una concepción del mundo distinta a la planteada por los cines hegemónicos (a saber, Hollywood, las potencias europeas y sus sucedáneos en el resto del mundo), con una voluntad de cambio sociocultural, y en algunos casos, de indagación científica. De ese modo, abordan una visión particularizada de la realidad histórica con el fin de producir sentido sobre ella. El objetivo en el cine moderno, por lo tanto, se constituyó en testificar o erigir un documento que permita al espectador reflexionar sobre sus condiciones sociales o existenciales.

La cinematografía argentina de esta etapa no está aislada de la serie política y social. Los realizadores estaban imbuidos del contexto histórico-político en el cual surgieron, respondiendo al alto grado de politización cultural que caracterizó a este período según el filósofo Oscar Terán (1991), quien define a los años sesenta como una época marcada por el ideario de la revolución social. La politización cultural, de acuerdo al análisis del autor, asumía la forma del compromiso sartreano, que aboga por la participación de los intelectuales y artistas en la realidad sociohistórica contemporánea sin que abandonaran la práctica de sus respectivas disciplinas, o la del intelectual orgánico de Gramsci, que lo establece como agente en comunicación con la clase obrera y desvinculado de su rol tradicional de legitimador de la hegemonía vigente. En cualquiera de estas facetas, el período de emergencia del cine político argentino de la modernidad coincidía con un mundo convulsionado cultural y socialmente, en el cual se concebía que “política y actividad intelectual debían marchar estrechamente unidas” (Terán, 1991, p. 154).

Ambas perspectivas delinearon, en el caso de las manifestaciones artísticas, la producción de obras que tenían una interacción con la realidad sociohistórica, y la existencia de artistas que no solamente se desarrollaron en su profesión sino que también se desarrollaron como intelectuales que reflexionaban sobre su propio quehacer artístico y lo plasmaban, junto con sus obras, en la escritura de manifiestos y ensayos programáticos.⁴ Como afirma Susana Velleggia (2009), los cineastas se convirtieron en sujetos multifacéticos: además de su rol de artistas incursionarían también como comunicadores sociales, investigadores y agitadores políticos.

En Argentina, el punto de inflexión ha sido la práctica educativa, cinematográfica y reflexiva de Fernando Birri, realizador formado en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma,⁵ y fundador en 1956 de la Escuela Documental de Santa Fe.⁶ Uno de sus textos programáticos que influyeron notablemente en la cinematografía moderna argentina ha sido el “Manifiesto de Santa Fe”, escrito a consecuencia del estreno de su film *Los inundados* (1962). Allí se critica al cine realizado hasta el momento en América Latina afirmando que aún no se había plasmado en la pantalla una imagen verista acerca del pueblo. Partiendo de esa declaración, el ensayo establece como hipótesis central que la función de todo documental o film de ficción se encuentra precisamente en otorgar esa imagen, y mostrar “las cosas como son [...] y “no como queríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer -de buena o mala fe que son)” (en VELLEGGIA, 2009, p. 262). Birri considera que una cinematografía renovada implica documentar el subdesarrollo, y despojarle así de cierta falsa imagen de la realidad histórica que hasta entonces habría exhibido. Su manifiesto culmina con una declaración radical: si no se erige ese testimonio acerca del subdesarrollo se estaría realizando un cine tan subdesarrollado como aquella realidad que la cinematografía tradicional quería ocultar.

En su propuesta, el cineasta remarcaba que Argentina (y los países de América Latina) necesitaban:

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea prepueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida” (en VELLEGGIA, 2009, p. 259).

Estas disposiciones guiaron el trabajo de Birri como realizador pero también las producciones realizadas en su Escuela. La película que inaugura la modernización en el cine argentino en compañía de una concientización política ha sido *Tire dié* (1958), realizada por Birri en conjunto con los alumnos de su institución educativa. Inicialmente había sido un fotodocumental (técnica que había aprendido en Roma), y fue concebida como una encuesta social que revelaba el estado de miseria de los habitantes del río Salado, en la provincia de Santa Fe, cuyos niños salían a diario a mendigar monedas de los pasajeros del tren. Este sector de la población era retratado por primera vez en el cine argentino, partiendo de una mixtura de “verismo y poesía” (ESPAÑA, 2005, p. 127).



Fotograma de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958)

Así como la película hace explícita la precariedad de los suburbios santafecinos (descritos irónicamente como un ejemplo de desarrollo productivo al inicio de la narración, por medio de una voz *over*), también fue realizada en esas mismas condiciones (con dos cámaras prestadas, con material virgen donado, y con un grabador de sonido no profesional). El objetivo inicial de esta realización y las subsiguientes es definido por Birri de la siguiente manera: “Colaborar [...] a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita” (en VIEITES, 2004, p. 75). Con el fin de cumplir con dicha meta, las producciones nacidas de la Escuela introdujeron un elemento inexistente hasta entonces en la cinematografía de la nación, consistente en el contacto del realizador con los sujetos a filmar, es decir, la interacción con el espacio marginal y sus habitantes. Esto implicaba involucrarse con la pobreza y la miseria exhibidas, llevando al cineasta a una responsabilidad política, estética e incluso moral.⁷

Una de las películas más representativas de las formulaciones de la Escuela de Santa Fe fue el cortometraje *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965). Allí, por medio del montaje alternado, el uso expositivo de la voz *over* y el emplazamiento de imágenes de archivo (recursos que el cine político argentino explotará al máximo en esta década), se instala la tesis acerca del ocultamiento de la desnutrición sufrida por vastos sectores de la población en Argentina (específicamente, la infancia), concluyendo, por medio de una enumeración de estadísticas (a la manera de una investigación científica), que se trata de un problema social provocado por la mala distribución de la riqueza.

Los recursos estéticos allí utilizados confluyen en un procedimiento frecuente del cine latinoamericano de intervención política que es la contrainformación, consistente en una contraposición de datos sobre el universo circundante a través del contrapunto entre imagen y sonido o por medio del montaje alternado. Se confrontan, por un lado, los datos ofrecidos por los discursos oficiales y la tradición cinematográfica a ellos asociada, y por el otro, una nueva información concebida como una suerte de “contrarealidad”, que los films aquí referidos se encargarían de instalar como la verdadera. La realidad oficial, en *El hambre oculta*, es simbolizada en la aparición de un coro infantil que canta felizmente en los títulos de crédito; la cual es contrapuesta por medio de una sucesión de fotografías de niños desnutridos (que revelan la miseria referida en el título).

En otra producción de la Escuela, *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965), la narración instala el testimonio propio de un poblareño, cuya habla es difícil de descifrar por su tono coloquial y el uso de un dialecto particular, pero que aún así expresa sin intermediarios sus reivindicaciones sociales. Algo similar podemos afirmar del documental *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), que expone las vivencias de los habitantes de los conventillos, registro realizado con los protagonistas reales de esa condición.⁸

La disposición de establecer a los espacios y personajes vinculados a la periferia como ejes del relato, en lugar de tomar como referencia los modelos cosmopolitas, es el rasgo que caracteriza al cine de intervención política. El centro empieza a ser desplazado para ser ocupado por lo tradicionalmente ubicado en los márgenes. Estas ideas no fueron propias de Argentina y Latinoamérica específicamente sino que también estaban vigentes en Europa, con las experiencias del realizador francés Jean Rouch y sus intentos de instalar una nueva propuesta en la relación entre cine y antropología. Esos ideales estaban marcados por la intención de que el individuo explotado o colonizado podría elevar su propia voz para testificar acerca de sus vivencias para que de ese modo no sea “reducido a la condición de objeto de conocimiento, sino [...] parte activa de la búsqueda de dicho conocimiento” (COLOMBRES, 1985, p. 22).

LA EMERGENCIA DE NUEVOS ESPACIOS: DEJANDO ATRÁS EL ARTIFICIO

En la transición del siglo XIX al XX, el paisaje que más usualmente ha respondido a un paradigma de marginalidad en el arte argentino ha sido el desierto, constituido por definición como un espacio vacío, inhabitado, que de acuerdo a las fuentes literarias y

pictóricas que lo han descrito y retratado en ese período, se instaló como una “tierra de salvajes [...], el ámbito de lo hostil, de lo extraño, de la alteridad [...], la *terra incognita* que se extendía más allá de la frontera” (Malosetti Costa y Penhos, 1991, p. 195), emergiendo en medio de la clásica dicotomía sarmientina resumida en los términos “civilización” y “barbarie”.

El imaginario sobre el desierto incluye también la consigna ideológica acerca de su necesidad de ser poblado, planteo que recorre una serie de films argentinos realizados en el período clásico-industrial, como *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) y *El último perro* (Lucas Demare, 1956). Allí, la figura del gaucho aparece reivindicada como herramienta para convertir a ese espacio en un lugar civilizado, despojado del peligro de la cultura indígena, a la que se le adjudican calificativos de barbarie y salvajismo, incluyendo a sus integrantes en un rango inferior a la humanidad. Si el gaucho es afirmado a fines del siglo XIX, es simplemente por su manipulación por parte de las autoridades en las guerras de frontera contra el indio: mientras tradicionalmente se lo consideraba “el hombre-inhumano, el amoral, el pre-cultural, terminará siendo el depositario de nobles virtudes ignoradas por las clases dirigentes” (SVAMPA, 1994, p. 170).⁹

Además de la representación del desierto bárbaro, el cine argentino del período clásico-industrial ha tenido también una alta tradición en cuanto a la significación del espacio rural como centro de conflictos sociales. Desde *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915) y *Juan sin Ropa* (Georges Benoît, 1919) films seminales que debaten la dicotomía campo-ciudad, han existido innumerables trabajos que se internan en lo que Gonzalo Aguilar denomina “cine de la tierra [...]”: una mezcla de melodrama, folklorismo y denuncia social” (en ESPAÑA, 2005, p. 260).

En relación a esta vertiente, también denominada drama social-folclórico,¹⁰ dos títulos paradigmáticos emergieron como antecedentes cercanos del cine testimonial de los años sesenta: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1951). Aún cuando ambas películas incluyeron conflictos dramáticos de sujetos pertenecientes a la periferia (los obreros de los yerbatales misioneros), sin embargo, toda denuncia sobre esa realidad social se vio matizada por la inclusión de situaciones melodramáticas así como también por el recurso de los carteles normativos al inicio y final de los films que cumplían el objetivo de retrotraer la acción a un pasado remoto.



Las aguas bajan turbias (Hugo del Carril, 1951)

Según Ana Laura Lusnich, *Las aguas bajan turbias* propone un distanciamiento de la realidad contemporánea por el hecho de circunscribir “las malas condiciones laborales al obraje” (1991, p. 185), y debido a que la contextualización histórica de la novela de origen (*El río oscuro, la aventura de los yerbales vírgenes* -1952-, de Alfredo Varela), se inscribe en el período de formación de los sindicatos anarquistas y comunistas, mientras que el film alude indirectamente a las proximidades de la emergencia del peronismo.¹¹ De ese modo, como establece Claudio España, se evitaba “una interpretación que configurare la historia en relación con la realidad social, política o económica del momento” (1998, p. 48). Algo similar, aunque dentro del ámbito urbano, ocurriría con *Barrio gris* (Mario Soffici, 1954), realizada en pleno gobierno peronista, cuya representación de la miseria en las zonas marginales es enmarcada con el recurso del *flashback*, que permitía establecer a las vivencias plasmadas en el contenido narrativo del film como una instancia superada en la Historia.¹²

A pesar de ello, a la hora de definir espacios periféricos, el cine argentino encontró, a lo largo de su historia, algunos ejemplos que produjeron un acercamiento a lo que en las décadas del cincuenta y del sesenta empezaría a consolidarse y radicalizarse. Como establecen Getino y Velleggia (2002), las películas silentes de Federico Valle y José Agustín Ferreira, así como la obra de Leopoldo Torres Ríos se instituyen como antecedentes de lo que en la década del treinta, con *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) se transformaría en un tratamiento más crítico sobre esos espacios marginales. Esa línea sería continuada con la intervención de Hugo de Carril como realizador de *Surcos de sangre* (1950).¹³

Aunque en décadas precedentes a la modernidad cinematográfica brotaron espacios y personajes asociados a lo popular y se representaron algunos conflictos sociales, como pudimos notar en los films arriba citados, sin embargo lo hicieron de manera estereotipada, con planteos maniqueístas en la elaboración de los personajes y definiendo esos conflictos de una manera generalmente conciliatoria.

En lo que respecta al espacio urbano, tal como certifica Rafael Filippelli (2008), fue a partir de la influencia del neorrealismo italiano que la ciudad, y en especial, los suburbios, se introdujeron en la pantalla con aspiraciones de mayor realismo, en contraposición a la tradición de la filmación más artificiosa en estudios cinematográficos. La emergencia de la “ciudad real” (2008, p. 30) es el núcleo tomado por los cineastas políticos latinoamericanos para establecer su correspondiente denuncia social.

En relación con esa terminología, la utilización por parte de los cineastas de conceptos tan problemáticos en su definición como “verdad” y “realismo” fue materia recurrente en el Nuevo Cine Latinoamericano, como puede verificarse en los escritos teóricos del brasileño Glauber Rocha,¹⁴ o en el caso de Argentina, de la agrupación militante Cine Liberación:¹⁵

Un cine de investigación y de conocimiento es extremadamente necesario en sociedades en las que el neocolonialismo oculta, distorsiona o saquea todo aquello que haga a una información veraz sobre la realidad nacional y donde la verdad está como el pueblo todo, condenada a la proscripción (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 37).

De un modo similar, aunque menos radical, Fernando Birri afirmaría que esa voluntad verista implicaba simplemente “salir con una camarita fotográfica, con un grabador cualquiera, a encontrarse con la realidad del propio ambiente” (en ESPAÑA, 2005, p. 414). La estética neorrealista, y posteriormente las innovaciones provenientes del cine directo norteamericano y el *cinéma vérité* francés (con sus equipos livianos y portátiles, y sus tácticas de observación y participación del cineasta con los sujetos entrevistados), aportarían por un lado, una facilidad económica y, por el otro, debido a su carácter documentalista,¹⁶ la consolidación del cine como testimonio histórico-político, que fue de la mano de la reivindicación del hombre del interior del país, el trabajador y el indígena.

LOS MARGINADOS: NUEVOS PROTAGONISTAS DE LOS RELATOS

Durante el siglo XIX, a pesar del establecimiento de la Independencia en Argentina (1816), se mantuvo vigente sin embargo la marginalización de determinados ciudadanos, aún a costa del ideario igualitario de la Revolución. De acuerdo a José Luis Romero,

el sistema de libertades y derechos individuales no era válido más que para el individuo que fuera racional y libre [...] El “gaucho ignorante” estaba, como el esclavo o como el indio, al margen de la sociedad, o mejor, formaba parte de otra sociedad inferior cuya rebeldía era necesariamente subversiva (1976, p. 206, 207).

Este fenómeno también se sostuvo a lo largo del siglo XX, con la emergencia de nuevos actores sociales, entre ellos, los inmigrantes (que para los sectores nacionalistas instalaban la amenaza del cosmopolitismo). A ellos sumamos la aparición de nuevos movimientos políticos, como el socialismo y el anarquismo, que impregnaron la sociedad de ideales provenientes del exterior. En medio de este panorama sociocultural, la pintura y la literatura de la década del veinte al cuarenta comenzó a poner énfasis en la representación de peones rurales, obreros urbanos y sectores étnicos marcados por el mestizaje, e introduciendo un enfoque politizado.¹⁷ El cine argentino repetirá estas características de forma tardía, con la filmografía del mencionado Fernando Birri, así como la de Lautaro Murúa,¹⁸ Leonardo Favio,¹⁹ y las agrupaciones militantes Cine Liberación (proveniente del peronismo de izquierda), Cine de la Base (con lineamientos provenientes del PRT-ERP)²⁰ y Realizadores de Mayo (reunidos por única vez para documentar en múltiples abordajes estéticos las experiencias del Cordobazo).²¹

Una de las constantes de los films por ellos elaborados es la denuncia de las condiciones paupérrimas de existencia de los sectores populares. Para tal fin, los realizadores emplearon una diversidad de recursos coercitivos y didácticos, entre los que se destacan la voz *over*, el uso de entretítulos normativos, reportajes y el tratamiento del material de archivo periodístico, que cumplían la función de revelar al espectador un panorama social ignorado por los medios oficiales.

Dentro del universo de testimonios recogidos por estas películas, se destaca el de la marginación de los campesinos indígenas en un segmento de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/68). El discurso concientizador de la voz *over*, que alude a la existencia de un “neoracismo” que estaría haciendo mella en América Latina, es acompañado por las declaraciones de los habitantes de la comunidad, entrevistados con el fin de dar

a conocer su condición de marginalización, de reducción por parte de la sociedad a una escala de “subhombres”.



La hora de los hornos (Cine Liberación, 1966/68)

En lo que respecta a la situación de los indígenas como grupo desplazado hacia la periferia vale citar al psiquiatra argelino Franz Fanon (1983), que ha sido una referencia teórica para los cineastas políticos latinoamericanos. En su célebre ensayo *Los condenados de la tierra*, el autor destaca la utilización de un lenguaje despectivo por parte de los colonos para definir a los individuos a ellos sometidos, lenguaje que define como “zoológico”. Esta idea es retomada por Ella Shohat y Robert Stam (2002) respecto al fenómeno del discurso eurocéntrico, aquel que proyecta a los grandes centros metropolitanos de Europa o de Occidente en las naciones dependientes cultural y económicamente. En este sentido, los individuos son marginalizados, haciéndoles descender a un nivel de infantilización,²² o en el peor de los casos, aludiendo a un bestiario. Al referirse específicamente a la figura de los indígenas, Fanon establece una serie de consideraciones peyorativas adjudicadas por sus eventuales dominadores, que transitan entre el adjudicarles una escasa o nula emotividad y la inferioridad mental.

La aparición de films volcados a la intervención política sobre la realidad histórica alentó un nuevo abordaje en la representación de seres marginados. Tal como establece Adolfo Colombres, estos “no se contentan ya con la idea de seguir siendo meros objetos de filmación. Desean apropiarse de la técnica y convertirse en artífices de su imagen” (1985, p. 29). Este ideal de participación activa de los sujetos populares sólo se llevó a cabo en el cine moderno argentino a través de la cesión de la voz narrativa a dichos individuos en algunas instancias del relato cinematográfico. Los medios expresivos aún

estaban en manos de los cineastas formados, pertenecientes a otro sector social (aunque comprometido con las bases), y que, siguiendo los pasos de Robert Flaherty,²³ se insertan en el contexto de vida de los marginados para permitir que sus voces y reivindicaciones sean registradas.

La intención de hacer emerger la expresividad de los seres ubicados en la periferia social ha sido frecuente en el cine etnográfico (que en la Argentina de los años sesenta y setenta coincide con las experiencias del realizador Jorge Prelorán) y en el cine político-militante. Sin embargo, los medios de expresión continuaron aún en manos de los cineastas, constituyéndose estos últimos en mediadores de las demandas de los sectores populares. Un ejemplo clarificador al respecto se encuentra en el film *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968/72), realizado en el contexto de Cine Liberación. En él, se da espacio a una serie de entrevistas a trabajadores del cañaveral tucumano (Gerardo Reales y sus tres hijos, más un grupo de campesinos reunidos en un sindicato), quienes en algunos casos establecen testimonios políticos por medio de una frontalidad de su mirada a la cámara. A su vez, se produce una cesión de la voz narrativa en gran parte de los casos. Sin embargo, en medio de la polifonía de voces en la que está orquestada la trama enunciativa del film, existe un predominio de la visión del narrador implícito, que comanda y orienta las exposiciones de los campesinos.

El cine de intervención política, más allá de sus diferencias de vertientes y sus éxitos o fracasos en el cumplimiento de sus objetivos de revolución social y cinematográfica, cumplió indudablemente las disposiciones establecidas por Birri:

nos interesa hacer nuestro futuro cine [...] para un público de clase obrera y campesina: para los obreros de nuestros cordones industriales en las grandes ciudades, proletariado urbano y suburbano de nuestra industrialización creciente, y para los campesinos, agricultores y pastores, de nuestras chacras de inmigrantes y latifundios oligárquicos (donde el cine hablado en la propia lengua se potencia como un medio de culturalización de inigualable impacto...) (en VELLEGGIA, 2009, p. 261).

Por lo tanto, independientemente de los intentos del cine de intervención política por elevar a estos sujetos a una instancia de construcción de su propia imagen observamos sin embargo que en su representación o registro cinematográfico existió un anclaje referencial sobre las condiciones sociohistóricas del país, y una instalación de los individuos periféricos como una vanguardia revolucionaria. Si bien los

recursos expresivos no llegaron a las manos de los campesinos y proletarios urbanos, aún así estos se instalaron como sujetos centrales de los relatos fílmicos y como sus principales destinatarios.

CONCLUSIÓN

Como pudimos observar, durante el desarrollo de la cinematografía argentina han existido algunos casos esporádicos de películas volcadas a la representación de espacios y personajes asociados a la periferia sociocultural. Sin embargo, los films pertenecientes al período silente y clásico-industrial no sobrepasaron la línea de los objetivos de entretenimiento y de consolidación de patrones narrativos surgidos de los mandatos comerciales. Los seres y paisajes vinculados a reivindicaciones de tipo social están aún colmados de elaboraciones simplistas y conciliatorias con el contexto político en el que fueron lanzadas las películas.

La llegada de la década del sesenta introdujo cambios notorios que ya estaban delineándose en la mitad de los años cincuenta con el arribo a Latinoamérica de la estética neorrealista. A partir de esa instancia, las cinematografías nacionales se abocaron al desplazamiento de las concepciones industrialistas del cine para realizar películas cuyo objetivo principal será la comunicabilidad social y la indagación realista de espacios y personajes hasta entonces eludidos en las pantallas cinematográficas.

Como resultado, los ideales de revolución de los códigos estéticos fueron alcanzados en este período de la modernidad cinematográfica a costa de arriesgar la visibilidad y la productividad económica de los films. Por otro lado, la radicalidad política se vio devastada muy pronto por la proliferación de gobiernos dictatoriales que obligaron a los cineastas políticos a la producción en la clandestinidad o en el exilio. Pero el mayor éxito del cine de intervención política argentino, y latinoamericano, ha sido el de convertir a lo que tradicionalmente se ubicaba en periferia en el centro de los relatos cinematográficos.

REFERENCIAS

ARISTARCO, Guido. *Novela y antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez S.A., 1966.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

- CIRIA, Alberto. Treinta años de política y cultura. Recuerdos y ensayos. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- COLOMBRES, Adolfo (Comp.). Cine, antropología y colonialismo. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.
- CUARTEROLO, Andrea. Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (Eds.). Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969). Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- DI NÚBILA, Domingo. Historia del cine argentino. Tomo II. Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, 1959.
- ESPAÑA, Claudio. Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s. En: Nuevo Texto Crítico. Año XI, N° 21/22, 1998.
- ESPAÑA, Claudio (Dir. gral.). Cine argentino. Modernidad y vanguardias I. 1957-1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- ESPAÑA, Claudio; MANETTI, Ricardo. El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En: BURUCÚA, José Emilio (Dir.). Arte, sociedad y política. Volumen II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- FANON, Franz. Los condenados de la tierra. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FILIPPELLI, Rafael. La ciudad y el cine. En: El plano justo. Cine moderno: de Ozu a Godard. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2008.
- FLORES, Silvana. El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica. Buenos Aires: Imago Mundo, 2013.
- GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. El cine de las “historias de la Revolución”. Buenos Aires: Altamira, 2002.
- LEDO, Margarita. Versión latinoamericana. «Hacia un Tercer Cine»”. En: Del Cine Ojo al Dogma 95. Barcelona: Paidós, 2004.
- LOJO, María Rosa. La barbarie en la narrativa argentina. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- LUSNICH, Ana Laura. Las aguas bajan turbias, un modelo de transición. En: Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: CAIA, 1991.
- LUSNICH, Ana Laura. El drama social-folclórico. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MALOSETTI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En: Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: CAIA, 1991.
- NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Barcelona: Paidós, 1997.

- PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A continental project*. Texas: University of Texas Press, 1993.
- PLANTINGA, Carl. Documentary. En: LIVINGSTONE, Paisley; PLANTINGA, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. New York: Routledge, 2009.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto, 1994.
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la Nueva Izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- TRANCHINI, Elena. *El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945*. En: *Entre pasados*. N° 18/19, 2000.
- VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.
- VIEITES, Mary (Comp.). *Fernando Birri. La primavera del patriarca*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós, 2004.

NOTAS

- 1 Podemos afirmar, junto con Plantinga (2009) que todo tratamiento creativo del material documental es ficticio.
- 2 De acuerdo a Claudio España, el cine moderno se caracteriza por “un acercamiento a lo real [...] en sintonía con la mayor libertad para ver e interpretar (lo real), haciendo del propio cine (los creadores/autores) un manifiesto del pensamiento y el conocimiento de la circunstancia. En buena medida, se intuyen lo real y el cine, en la obra del *autor*, como una unidad que interpreta y que exige interpretación” (2005, p. 107).
- 3 Nos referimos concretamente al llamado Nuevo Cine Latinoamericano, término acuñado en 1967 durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile). Para un estudio exhaustivo del mismo, véase Pick (1993).
- 4 En el caso de Argentina, los ensayos de cineastas más paradigmáticos fueron: “Por un cine regional, realista y crítico” (Fernando Birri, 1958), “Por un cine nacional, realista, crítico y popular” o “Manifiesto de Santa Fe” (Fernando Birri, 1962) y “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Cine Liberación, 1969), entre otros.
- 5 Sus años de estudio transcurrieron entre 1950 y 1953. Allí en Italia realizó también una serie de documentales (*Selinunte* y *Alfabeto notturno* -de 1952; *Immagini popolari siciliani sacre e Immagini popolari siciliani profani*

- de 1953), además del medimetro en coproducción con Estados Unidos y Gran Bretaña *One is one* (1951), y de participar como asistente de dirección en el film *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956).
- 6 Las experiencias vividas en Italia dieron una impronta neorrealista a las producciones de la Escuela, y esa línea fue compartida también por los cineastas cubanos y brasileños emergentes de forma contemporánea.
 - 7 Esta interacción no era nueva en el cine. Tuvo entre sus primeras experiencias al trabajo del cineasta estadounidense Robert Flaherty, considerado padre del documental moderno. Sin embargo, en el caso de Argentina podemos ubicar un antecedente lejano de esta práctica en el film silente *El último malón* (Alcides Greca, 1918), en el que su realizador hizo participar a los habitantes del pueblo de San Javier, lugar donde transcurre la acción, y a los descendientes de los indios mocovíes que en un pasado cercano habían instalado allí un movimiento de rebelión. Para mayores referencias al respecto, véase Cuarterolo (2009).
 - 8 La película generaría grandes polémicas, llevando a la prohibición y secuestro del film el 30 de enero de 1963, por orden del entonces presidente de la nación, José María Guido (1962-1963).
 - 9 Como muestra de ello vale mencionar la emergencia de dos obras seminales de la poesía gauchesca: *Martín Fierro* (José Hernández, 1872-79) y *Juan Moreira* (Eduardo Gutiérrez, 1879).
 - 10 En su recorrido por la historia del cine argentino, Domingo Di Núbila fue quien primero destacó la existencia de una serie de films volcados a la representación crítica del espacio rural y sus implicancias sociales, bajo el nombre de “escuela social-folklórica del film latinoamericano” (1959, p. 147). Por su parte, la investigadora Ana Laura Lusnich (2007) retomó este concepto para analizar en profundidad esta categoría de obras, dando a conocer sus rasgos definitorios (narración transparente, vínculo entre protagonista y entorno social y la homogeneización de las líneas narrativas, entre otros), delineando a su vez un corpus de películas dividido en films de ambientación histórica, films biográficos y films de intriga romántica y sentimental.
 - 11 Al respecto, destacamos la descripción del paisaje emitida por una voz *over* al inicio de la película: “Hoy el río es sinónimo de civilización. Antes era tierra de maldición”.
 - 12 Destacamos también que el film *Puerto nuevo* (Mario Soffici y Luis César Amadori, 1936) es la primera película argentina donde se representa una villa miseria; sin embargo, la misma es reconstruida en estudios.
 - 13 A esta serie de films antecesores sumamos los ya mencionados *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), que efectúa una simbolización del espacio y el clima vinculada al fatalismo, y *Las aguas bajan turbias* (1939), que denomina a los yerbatales donde transcurre la acción como un “infierno verde”.
 - 14 “Un director que cree en la realidad, que pretende filmar un hecho -hablo de cine de ficción- en el lugar en que pasó la verdadera acción, con o sin actores, pero dentro de una escenografía viva, captando o no ese sonido, pero captando el sonido fundamental de ese lugar, el sonido que más lo representa, y los colores y los elementos, está haciendo un filme de verdad. Es un director que cree en la realidad y no en la imagen, que no va al estudio a hacer una imagen forjada, en un escenario forjado, añadiendo en la imagen datos de alienación, porque todos esos datos estetizantes son datos de alienación” (Rocha, 2004, p. 75). La traducción es de la autora.
 - 15 Esta agrupación estaba liderada por los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino.
 - 16 El cine directo y el *cinéma vérité* se consolidaron como movimientos que revolucionaron el abordaje de los films documentales, mientras que, como establece el guionista Cesare Zavattini, uno de los principales teóricos, junto con André Bazin (1996) del neorrealismo italiano, esta corriente “apunta a reducir la narración al nivel más elemental y más simple posible: en suma, a lograr ya no una narración sino el documental, el espíritu documentalista” (en Aristarco, 1966, p. 26).
 - 17 En el caso de Argentina, se destacan especialmente el pintor Antonio Berni y los escritores de izquierda de la agrupación “Boedo”.
 - 18 En su filmografía como realizador, *Shunko* (1960) y *Alias Gardelito* (1961) representan dos ejemplos, uno rural y otro urbano, en los que son establecidos como protagonistas de la narración individuos pertenecientes a una periferia social.
 - 19 En su filmografía se destacan al respecto *Crónica de un niño solo* (1965), *El dependiente* (1968), *Juan Moreira* (1973) y *Soñar, soñar* (1976).

- 20 Estas son las siglas del Partido Revolucionario del Pueblo y del Ejército Revolucionario del Pueblo, organizaciones militantes de izquierda. Cine de la Base era el brazo cultural de las mismas, y estaba bajo la dirección del cineasta Raymundo Gleyzer.
- 21 Las movilizaciones del Cordobazo tuvieron su origen en mayo de 1969, en una serie de huelgas convocadas por los principales sindicatos de la ciudad de Córdoba (Argentina), a las que se unieron también los estudiantes universitarios. Luego del asesinato del obrero Máximo Mena durante una represión policial, se produjeron protestas espontáneas que lograron minar la capacidad militar, y se constituyeron en un emblema de la capacidad de organización del pueblo.
- 22 Al respecto, vale citar las consideraciones de los colonizadores de África citadas por Ella Shohat y Robert Stam: "... el tropo de la infantilización presenta al colonizado encarnando un estado anterior del desarrollo del individuo o de la cultura. [...] Los racistas científicos intentaron demostrar que los adultos negros eran anatómica e intelectualmente idénticos a los niños blancos" (2002, p. 153).
- 23 La influencia de Flaherty como referente de los cineastas políticos latinoamericanos se basa en las experiencias del estadounidense conviviendo con las comunidades que filmaba.

Artigo recebido: 01 de novembro de 2013

Artigo aceito: 23 de novembro de 2013