



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Oroz, Silvia
El cine militante

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 6, núm. 2, 2022, Enero-Julio, pp. 27-31
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a1>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972090001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Imagen: Gabriel Calero

E/CAL

El cine militante

The militant cinema

Resumen:

En el presente trabajo, se esbozarán algunos fragmentos de memoria alrededor de la militancia política en forma de cine en las décadas de 1960 y 1970 en Argentina, a través de testimonios personales sobre la producción colectiva de *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* (1966-1972).

Palabras claves: Cine argentino; Cine de la Base; Cine Liberación; memoria.

Abstract:

In this paper, some fragments of memory will be outlined around political militancy in the form of cinema in the 1960s and 1970s in Argentina, through personal testimonies on the collective production of *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* (1966-1972).

Keywords: Argentinian cinema; Cine de la Base; Cine Liberación; memory.

Silvia Oroz

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) e Universidade Estácio de Sá
Rio de Janeiro, Brasil
silviaoroz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1495-6049>

Enviado: 2022-03-25
Aceptado: 2022-04-17
Publicado: 15/07/2022

Como citar: Oroz, S. (2022) El cine militante. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 27-31.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a1)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Las experiencias del cine militante de los años 1960-1970, hasta hace poco tiempo eran conflictivas, mejor dejarlas de lado, pensar que no existieron. Además, hasta los años 90, más o menos, se encontraban bajo el lema de los dos demonios. O sea, si los de un lado eran culpados, los del otro también. Una ensalada rusa donde la culpabilidad no tenía dirección fija o posible. Esa postura hoy es relativamente discutible pero ciertamente que esta guardada esperando una brecha. Por otro lado, la retumbante derrota de los culpados y el miedo de asumir esa historia era otro factor que pesaba en la coyuntura. Al acabar la dictadura militar después de 1982, se configura bajo el gobierno de Alfonsín la dicha “teoría de los dos demonios”, donde los opuestos son iguales, y que en los años 90 se diluye tímidamente haciendo surgir un tímido discurso en el que los dos demonios, desde un cine integrado al sistema, comienzan a dar otro punto de vista posible, aceptable, admitido para empezar a desembarazar algunos asuntos considerados tabú.

En los años 2000 las nuevas tecnologías son una realidad que ayudaron a que el cine militante se sumergiese en otra etapa donde el discurso es más plural, múltiple y menos culpabilizador. El cine militante a que me refiero es aquel que no está ligado a institución ninguna para depender de recursos o controles. Se hace haciendo.

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años 60 y 70 se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías; los cines de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, los realismos de entreguerras, el neorrealismo italiano de la segunda post guerra, los nacionales discursos epocales característicos de Latinoamérica, que ampliaron en muchos casos los horizontes de intervención. En él, y no se trató solo de un fenómeno reducible a lo imaginario, tantas películas que representaron o hablaron de latino américa, o pensaron las situaciones nacionales enmarcadas en el devenir regional [...] parece importante insistir, como decíamos, que al hacer hincapié en el peso que tiene el contexto “nacional” en la práctica y aun en el los de una “identidad nacional”. La identidad nacional no puede ser naturalizada desde ningún tipo de esencialismo (Mestman, 2016, 14-17).

Es curioso que dos de los grupos eran del mismo origen: la izquierda. La escuela de cine de La Plata abrigó a Raymundo Gleyzer, autor de *Los traidores* (1972), que desarrollaba el tema de la corrupción sindical, ese grupo se llamaba Cine de la Base. Raymundo va desaparecer en 1976. Por otro lado, él tenía realizado en México *La Revolución Congelada* y era una persona conocida. El otro grupo también era de la escuela de cine de La Plata y estaba constituido por ex alumnos y profesores de la misma. La película de ellos se llamaba *Informes y testimonios, la tortura política en Argentina* (1973). También era de destaque el grupo Cine Liberación, de origen peronista. En 1968 filman *La hora de los hornos*.

Los filmes de los dos grupos de izquierda fueron filmados clandestinamente, con pocos recursos, y fundamentalmente con miedo. Lo fundamental es que fueron realizados. Y para que no se diga que los militantes eran demasiado serios, hay una historia que lo desmiente. Cine Liberación tiene un corto bien gracioso que parodia a las señoras que cocinan por la televisión. En una mesa de trabajo de cocina están los elementos de hacer un cóctel molotov, el presentador va diciendo cuantas partes de cada cosa, nafta, mecha, nafta...en vez de harina, huevos, etcétera. Al final, la bomba explota. Se comenta que quien dirigió este corto era Elizeo Zubiela, pero nunca fue confirmado. Los integrantes de

los diferentes grupos eran amigos entre sí, se prestaban desde equipos a la cinta de pegar el negativo. “Estos grupos ejercían rupturas en lo político, pero también en el plano estético y cultural [...] no podríamos pensar a las transformaciones cinematográficas del 68 en el cine de América Latina, siquiera de modo tendencial, analítico, asociado a las nuevas sensibilidades propiamente sesentistas; por otro lado, la dimensión más directamente tercermundista política, y a la acción insurgente” (Mestman & Varela, 2013, 7-8).

Informes y testimonios: la tortura política en Argentina (1966-1972) fue realizada recientemente por profesores de la escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata, que estaba compuesto por Diego Eijo, Eduardo Giorlo, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga. Antes, habían hecho *Los taxis*, medimetraje híbrido entre ficción y documental, que funcionaba como proclamación de objetivos del colectivo. En un momento del filme, se dice: “la verdad es subversiva”, siendo ese el resorte que movía el grupo. Otro resorte era el miedo. Cuando tocaba el timbre en medio de la noche en una casa, era un pánico total. Dice Carlos Vallina: “Para nosotros, el tema comportaba una fuerte confrontación. Se vivía con el temor a la tortura y yo, en particular, le tenía un miedo terrible. Miedo que no tenía que ver solo con el sufrimiento físico, sino también con la posibilidad horrorosa de verme quebrado, de traicionar a través de la tortura. Yo no tenía, no tengo, la menor confianza en mi resistencia física. Ahí estaba el mayor temor” (Martín Peña, 2021).

Existían vínculos de camaradería entre los cineastas del continente, y era importante que los filmes de esa etapa fueran vistos en festivales, muestras, clandestinamente, en sindicatos, en la universidad y en casas. “A la hora de enfrentar al espectador con ese común denominador del cine político que reemplazaba al cine de calidad previo” (Martín Peña, 2021). El grupo, para locomoción, tenía un único automóvil, un *Renault* viejo que era de Diego Eijo y que había bautizado de Froilan, en homenaje a un viejo corredor de autos.

Dice Martín Peña: “Numerosas películas argentinas fueron producidas en la clandestinidad como parte de una insurgencia política que caracterizo esa etapa en la historia argentina. Fueron filmes militantes, de corto y largometraje, surgidos de grupos de trabajo con diversas extracciones políticas pero similares en la convicción de que el cine podía y debía utilizarse como herramienta de concientización. Todas las películas militantes fueron políticas, pero no todas las películas políticas fueron militantes” (Martín Peña, 2021). Hay, por lo menos, cuatro condiciones según Martín Peña que definen el cine militante: la clandestinidad, la voluntad de contrainformación, su carácter abierto o incompleto y algún tipo de vínculo con las organizaciones políticas insurgentes. “*La hora de los hornos*, de Solanas (1968), fue el filme militante fundacional en todos los sentidos, fue la primera película argentina pensada para ser vista en circuito alternativo e informal de exhibición en 16mm, que incluyó hasta parroquias. Además, su estreno mundial en el festival de Pesaro, en Italia, despertó el interés y la expectativa internacional sobre nuevas obras de estas características”.

Ya *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina* tenía noventa minutos de duración, divididos en 8 secuencias, una introducción y un epílogo. Entre cada secuencia una entrevista. Esas eran en *off* con personas que habían padecido tortura o estaban ligadas a ella, por ejemplo, abogados, psicólogos etc. Esa estructura configura un gran mosaico abierto que se puede alterar sin problemas. Pretendía, dramáticamente, ser cuadros independientes y la referencia era Bertolt Brecht. Tenía una introducción, con una cita de Dom Hélder Câmara y un epílogo. Había un problema serio, que era el dinero, que escaseaba, y el negativo era caro. Como Alfredo Oroz había sido alumno de José Martínez Suarez (fallecido en 2018), pidió para que hablara con el laboratorio Alex para conseguir una rebaja, y José la consiguió. Por otro lado, un amigo del grupo era militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y ofreció dinero a través de la organización que fue entregado sin ningún tipo de exigencia de contenido.

El grupo estaba muy preocupado con la *mise en scène* de la película, por lo que se decidió por un guion de hierro con lo que se podía aprovechar al máximo la escasa película virgen, y se filmaba en tomas largas para evitar gastos impensados. Dice Peña: “el transcurso del tiempo en sí mismo adquiere un protagonismo dramático en la estructura de los planos secuencias. El tiempo así utilizado se desarma, la percepción del espectador de cine, normalmente acostumbrado a la fragmentación, lo convierte en testigo, en el sentido más preciso del término” (Martín Peña, 2013). Para Vallina, “es el encuentro roselliniano con la referencia, nuestro *Paisà*” (Martín Peña, 2021). Oroz explica: “no nos interesaba mostrar la tortura como hecho de un individuo sino como elemento de un sistema” (Oroz, 1973). El periodista Oscar Taffetani dice: “las imágenes y las palabras de *Informes y Testimonios* resultan proféticas, anuncian la represión clandestina y el surgimiento de las madres. Son proféticas porque en aquel momento calaron hondamente en lo real. Se acercaron al hecho de la tortura hasta palparlo en su desnudez” (Martín Peña, 2021).

Referencias bibliográficas

Mestman, M; Varela, M. (2013). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Mestman, M. [et al.] (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Akal.

Martín Peña, F. (2021). *Cine Maldito*. Buenos Aires: La Tercera Editora.

Oroz, A. (1973). Depoimento a *Revista Gente*, edición de julio de 1973.

Reseña Curricular

Silvia Oroz es profesora, investigadora y curadora. Es autora de *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina* (1992), adaptado para el cine por Nelson Pereira dos Santos, para el seriado internacional *Cien años de cine* (1995), organizado por el British Film Institute. Sus investigaciones se centran en Latinoamérica. Los años 30, 40 y 50 son el centro de su trabajo, por considerarlos metafóricos y repletos de caminos no explorados.