

## POLÍTICA Y TRANSFORMACIÓN EN EL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL ARGENTINO (1966-1976)

Lic. Javier Cossalter  
Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)  
javiercossalter@gmail.com

Recibido el 21 de julio de 2014

Aceptado el 1 de julio de 2015

### Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar un corpus de cortometrajes documentales argentinos entre 1966 y 1976, con el propósito de constatar cómo las diferentes tendencias político-ideológicas de los realizadores influyeron en el modo de utilizar el medio cinematográfico en tanto vehículo de acción. Gracias a las potencialidades estructurales del film de corta duración (bajo presupuesto, efectividad en la relación con el receptor, entre otras) y en un contexto de renovación del cine nacional y convulsión social (la paralización de la industria cinematográfica, la proscripción del partido mayoritario y la sucesión de gobiernos autoritarios), el cortometraje permitirá reflejar los debates políticos del momento y se convertirá en un dispositivo de reflexión y transformación social.

**Palabras clave:** cortometraje; documental; política; compromiso social/militante.

## POLITICS AND TRANSFORMATION IN THE ARGENTINIAN SHORT FILM (1966-1976)

### Abstract

This article aims to analyze a corpus of Argentine short documentaries between 1966 and 1976, in order to observe how the different filmmakers' political and ideological trends influenced the way they used the film as a vehicle of action. Thanks to the structural potential of the short film (like the lower budget, the effectiveness of the relationship with the audience, among others) and in a context of renewed national cinema and social upheaval (the stoppage of the film industry, the ban of the majority party and the succession of authoritarian governments), the short film will reflect the political debates of the moment and will become a device of reflection and social transformation.

**Keywords:** short film; documentary; politics; social and militant engagement.

### Como citar este artículo:

Cossalter, J. (2015). "Política y transformación en el cortometraje documental argentino (1966-1976)", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 8, n° 1. pp. 79-100.

### Introducción

Tras la caída del gobierno de Juan Domingo Perón en 1955 y como respuesta (entre otras cosas) a la paralización de la industria cinematográfica<sup>1</sup>, comenzó a desarrollarse en Argentina una producción de tipo alternativa dentro de la cual el cortometraje cobró un protagonismo singular. Producido en el interior de las escuelas de cine recientemente creadas; en los talleres y seminarios, y en colaboración con los cineclubes; respaldado por la Asociación de Realizadores de Cortometraje, el film de corta duración se convirtió en el eje de la renovación del cine nacional. Sus bajos costos, la marginalidad institucional que lo caracteriza y la libertad artística que se desprende de los rasgos anteriores, permitieron que este llevara a cabo una experimentación estética (radical en algunos casos) del lenguaje cinematográfico. Ahora bien, la voluntad de una expresión más auténtica frente a la realidad inmediata conjugó las cualidades mencionadas con una efectividad en la relación con el receptor, convirtiendo al corto en un dispositivo eficaz de crítica y denuncia social. La tendencia documental de carácter social, en desarrollo desde finales de los años cincuenta, encontró su máxima expresión a través de la radicalización política acaecida a partir del golpe de estado de 1966. El film breve ya no sólo sería un medio de formación e innovación, sino también un vehículo de agitación, contrainformación y concientización.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en tomar un corpus de cortometrajes documentales locales del período 1966-1976<sup>1</sup>, con el objetivo de analizar las similitudes y diferencias entre los cineastas de diversas corrientes políticas a la hora de plasmar sus objetivos (en relación al compromiso social/militante) y las formas expresivas para llevarlos a cabo, a través del dispositivo cinematográfico breve. Entendemos que las marcas enunciativas, la estructura del relato y la presencia, mención u omisión de ciertas figuras emblemáticas en la historia nacional, nos permiten considerar a los textos fílmicos

---

<sup>1</sup> El corpus seleccionado es el siguiente: *Olla popular* (Gerardo Vallejos, 1968); *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968); *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969); *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72); *Swift* (Raymundo Gleyzer, 1971); *Ni olvido ni perdón* 1972, *la Masacre de Trelew* (Raymundo Gleyzer, 1972); *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (Nemesio Juárez, 1973); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Cine de la Base, 1974); *Monopolios* (Miguel Monte, 1975).

de cortometraje como fuentes pertinentes para la comprensión de los debates políticos (y porqué no, estéticos) del momento.

Por otra parte, los límites temporales escogidos para llevar adelante dicho trabajo responden a una doble justificación: por un lado, en 1966 se produjo una radicalización política del medio cinematográfico (desencadenada por el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía) que continuó hasta el terrorismo de Estado perpetuado por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional a partir de 1976. Por el otro, la proscripción del peronismo (el partido mayoritario) desde 1955 y en el contexto de una creciente efervescencia social (en la cual el sector obrero aunó sus fuerzas con el estudiantado, y en donde una nueva izquierda pretendía definir su posición) derivó en la gestación de los primeros grupos armados, cuyo accionar se vería reflejado en el cortometraje abordado. De este modo, creemos pertinente entonces tomar esta fase de la "Resistencia peronista" así como los momentos vinculados al retorno de Juan Domingo Perón al poder y los sucesos inmediatos a su muerte<sup>2</sup>.

Finalmente, organizaremos este estudio comenzando con un repaso sobre el surgimiento del cortometraje alternativo en el medio local y su relación con la renovación estética, comentando la situación del cine en los años previos; continuaremos describiendo brevemente los rasgos y las potencialidades del film corto así como señalaremos algunas cuestiones puntuales acerca del contexto socio-político nacional hacia mediados de los años sesenta; para derivar en última instancia en el análisis del cortometraje documental y su productividad como termómetro político activo en el campo cultural argentino del período descripto.

### **Producción alternativa de cortometrajes: parálisis de la industria fílmica, apertura cultural, renovación estética**

Apenas iniciada la presidencia de Perón en junio de 1946, el gobierno implementó un programa económico que destacó la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del Estado como productor. En

<sup>2</sup> El período 1955-1976 estuvo signado por sucesivos golpes militares y breves interregnos democráticos: en 1955 la autodenominada "Revolución libertadora" derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón. El Poder Ejecutivo quedó entonces a cargo de Eduardo Lonardi (1955) y luego Pedro Aramburu (1955-1958). En 1958 Arturo Frondizi fue electo presidente de forma democrática, y gobernó hasta su caída en 1962. Luego del golpe de Estado quedó a cargo del Poder Ejecutivo, José María Guido (1962-1963). Posteriormente, Arturo Illa llevará adelante el cargo de modo constitucional hasta su deposición en 1966, en manos de la autodenominada "Revolución Argentina", encabezada por Juan Carlos Onganía (1966-1970); Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). En marzo de 1973 se realizaron las primeras elecciones libres en 18 años (puesto que el partido peronista había estado proscripto desde 1955). En mayo asumió Héctor Cámpora como presidente, preparando el terreno para el retorno de Perón al poder. Sin embargo, renunció al poco tiempo asumiendo de forma temporal Raúl Alberto Lastiri, hasta la llegada de Perón en octubre. Con la muerte de Perón en julio de 1974, asumió su esposa y vicepresidenta, María Estela Martínez de Perón, quien fue derrocada en marzo de 1976 por el golpe de Estado autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" comandado por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti, iniciando la etapa más sangrienta, represiva y oscura de la historia política argentina.

palabras de Clara Kriger: “La industrialización se orientó hacia la complementación de la sustitución de importaciones con producción nacional y, para ello, los dos instrumentos clave fueron la política crediticia y la de protección a través de mecanismos cambiarios y comerciales” (2009: 42). Estas políticas influyeron directamente en la industria cinematográfica, ya que la misma se vio favorecida por la inyección de dinero y por la restricción de la exhibición de films extranjeros (Kriger, 2009: 42). Sin embargo, hacia mediados de los años cincuenta, la política crediticia ilimitada, la prolongación de los plazos en los pagos de las deudas junto con la baja calidad de las producciones artísticas (debido en parte a las presiones que sufrían algunas productoras y el temor de no obtener los beneficios estatales, que desembocaba en prácticas de autocensura) derivó en un claro estancamiento de la industria cinematográfica, con empresas no consolidadas y pocos estudios en funcionamiento.

Esta situación, tras la salida de Perón y una consiguiente apertura cultural, favoreció la irrupción de la producción independiente, con el cortometraje como principal bastión. Ahora bien, ya desde inicios de los años cincuenta comenzaron a gestarse talleres y seminarios de cine, convirtiéndose en los primeros centros de formación ajenos a la industria. En 1951 Jorge Macario, Rinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik, crearon el Taller de Cine, y en 1953, Mabel Itzcovich y Simón Feldman organizaron el Seminario de Cine de Buenos Aires donde dictaron cursos, prepararon equipos de filmación y como corolario realizaron el cortometraje *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954), uno de los primeros exponentes del posterior *boom* del film breve en nuestro medio local. Asimismo, por aquellos años se fundaban diversos cineclubes provinciales, entre los cuales destacamos el Cine Club Núcleo de Buenos Aires, por su importancia y constancia en el tiempo. Estos funcionaron no sólo como centros pedagógicos de formación de artistas, críticos y espectadores, sino principalmente como espacios de circulación de films foráneos que, hasta la caída del gobierno de Perón (y debido al proteccionismo comentado), eran prácticamente imposibles de acceder de otro modo. Sumamente significativa resulta la labor de las primeras escuelas de cine dependientes de Universidades Nacionales, surgidas hacia 1956. Las de La Plata, Córdoba y El Litoral fueron las que tuvieron mayor actividad y continuaron sus tareas (en un camino repleto de obstáculos) hasta prácticamente el golpe de Estado de 1976. Estos centros de enseñanza colaboraron de forma crucial en la gestación y promoción de nuevos valores, tanto en el terreno material (apoyo económico y equipamiento para realizar proyectos) como en el campo conceptual (nuevas formas de acercamiento a la realidad). Por último, hacia finales de 1955 se creaba la Asociación de Realizadores de Cortometraje, entidad que le brindó al film de corta duración un sustento artístico, político e institucional.

En este sentido, dicho contexto de desarrollo cultural e institucional, de formación y experimentación, de exploración y compromiso social, permitió al cortometraje tomar las riendas de la renovación<sup>3</sup>. El cortometraje de los años sesenta abrió

<sup>3</sup> El cortometraje mantuvo a comienzos de los años sesenta un vínculo estrecho con el Nuevo Cine (tanto local como foráneo). La modernidad cinematográfica europea (el neorrealismo, la *nouvelle*

nuevas posibilidades temáticas, expresivas y de producción. Las realizaciones de bajo presupuesto con aportes de las escuelas de cine, los cine clubes, financiamientos privados; el rodaje en exteriores, rescatando nuevas voces; personajes comunes, con objetivos poco claros; innovaciones en el lenguaje filmico, experimentando con los encuadres, los movimientos de cámara, el montaje, evidenciando el propio dispositivo; el compromiso con la sociedad y sus habitantes, contrainformando, criticando y denunciando la falta de trabajo, la miseria y el hambre, muestran a grandes rasgos los modos en que el film breve intentó plasmar los nuevos valores, las nuevas formas de encarar estas ideas.

### Aproximaciones teóricas al film de corta duración

Podríamos mencionar algunas cualidades o rasgos propios del cortometraje que nos posibilitaran afirmar una conexión directa entre este y la renovación estética que postulamos con anterioridad. Más aún, e hilando fino, estaríamos en condiciones de constatar un vínculo estrecho entre las potencialidades estructurales del film corto y su eficacia a la hora de transmitir, difundir y acompañar un objetivo de tipo político, social y militante.

Como bien sabemos, el cortometraje se mantuvo casi siempre prácticamente al margen de la industria<sup>4</sup>. Esto le ha permitido disponer de grandes libertades a la hora de elegir las temáticas y las formas de expresión para desarrollarlas. En palabras de Guadalupe Arensburg: "En contra del cine oficial, libre de las leyes del mercado con sus estrictos condicionamientos comerciales (...) los cortos son un producto casi marginal, y eso los convierte en el género de la libertad expresiva por excelencia, siendo el espacio idóneo para la búsqueda de formas alternativas de lenguaje, de nuevos temas, persiguiendo la experimentación y la innovación" (Fernández y Vázquez, 1999: 155). No obstante, gran parte de la Historia y la Teoría del cine ha colocado al cortometraje en la posición de "género hermano" del largometraje. Ahora bien, frente a estos intentos de quitarle las potencialidades que el corto ofrece, teóricos y realizadores como Paulo Pécora rescatan las especificidades del film de corta duración. Este hace hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que caracterizan al corto dentro del espacio de la producción independiente. Frente a la industria que encapsula al film breve y lo relega a una posición de "género menor", Pécora afirma que: "Cortometraje es sólo la denominación institucional que se le dio desde entonces a una obra cinematográfica corta, pero su especificidad no está

---

*vague*, el nuevo cine alemán, etc.) había sido apropiada por la denominada Generación del sesenta: aquellos jóvenes realizadores que experimentaron con los recursos técnicos que les brindaba el lenguaje fílmico al tiempo que ponían en escena la realidad de una generación enfrentada con sus antecesores; frustrada y sin rumbos precisos.

<sup>4</sup> Sin embargo, podemos encontrar un contraejemplo en la historia del cine local: en los años cuarenta y cincuenta, durante el gobierno de Perón, tanto el noticiario como el cortometraje documental institucional estuvieron respaldados de forma estatal, con el objetivo de promocionar y difundir las obras de gobierno.

en su característica física más obvia, sino más bien en su carácter de refugio y espacio de resistencia” (2008: 380). Resistencia a la convención y refugio de nuevas ideas; pero también concientización y denuncia, como veremos luego en relación al cine documental de impronta política. Empero, la duración también podría aportarnos algunos rasgos de singularidad: el corto presenta un lenguaje más directo, más sencillo y claro, y en general aquello que puede sostenerse en unos pocos minutos no tiene la misma viabilidad en un film de larga duración.

En este sentido, postulamos que el cortometraje dispone de una eficacia singular en su relación con el receptor. Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz señalan que en el film corto el espectador asume un rol activo, puesto que “prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos y los personajes, debido a que la información que recibe actúa como disparador de un proceso que culmina en su mente (...) (1997). Esta concepción se vincula de forma estrecha con el concepto de “efectividad” acuñado por Susana Velleggia (2009) (a propósito del cine político), el cual que apunta a las consecuencias extracinematográficas que se desprenden de la relación del cine con el destinatario. De este modo, y por lo aquí expresado, resulta pertinente retomar a su vez la aproximación que Rubén Dittus Benavente desarrolla en torno a la noción del cine documental político como dispositivo. Según el autor, “cualquier cosa que tenga la capacidad de orientar, capturar o modelar el pensamiento y de generar estados mentales es un dispositivo (...) una máquina que orienta relaciones posibles entre el espectador y el referente, según modalidades enunciativas particulares” (2012: 83). En la concepción de Dittus Benavente, el cine político documental es uno de los medios más eficaces de creación de subjetividad y generación de mecanismos de orientación y control. En nuestra opinión, la expresión breve (articulada con la forma documental), por las cualidades antes mencionadas, se convierte en el mejor vehículo de aprehensión del espectador.

Es decir que, la marginalidad del cortometraje que lo lleva a transitar por caminos alternativos, junto con las libertades temáticas y expresivas que se desprenden de la falta de condicionamientos industriales; así como los rasgos de claridad, unidad y medida temporal, y la relación activa y efectiva que proyecta sobre la audiencia, lo convierten en un medio de expresión y acción efectivo en todo contexto socio-político (aunque en algunos períodos la libertad expresiva esté opacada por los objetivos y presiones estatales), sin importar las ideologías de los gobiernos de turno; persuadiendo y buscando aceptación, o contrainformando, denunciando y proponiendo agitación.

### **Radicalización política en la Argentina de mediados de los años sesenta**

Para entender el contexto político de los años sesenta y principalmente el papel del peronismo (en relación a su adhesión, aceptación u oposición) en el ámbito social y cultural, sería conveniente remitirnos en primera instancia a los hechos

ocurridos a partir del golpe de Estado de 1955. La resistencia frente a las nuevas autoridades surgió de las bases del peronismo, en las fábricas, en repudio al intento de proscripción de los dirigentes sindicales y la intervención de la Confederación General del Trabajo (C.G.T.), pero más precisamente “en respuesta a los efectos concretos de la ofensiva patronal: oposición al aumento de la carga de trabajo, a la disminución del tiempo de ejecución de las tareas, a la aceleración del trabajo en línea o a la toma de medidas disciplinarias contra los delegados gremiales” (James, 2010: 87). Esta lucha defensiva de la clase obrera peronista<sup>5</sup> es la que se conocerá como “la Resistencia”. Sin embargo, este término llegó a tener implicancias mucho más amplias que el resguardo de las condiciones laborales. La Resistencia se extendió hacia otros terrenos e incluía protestas, sabotajes y actividades clandestinas. Pero su productividad más fuerte fue la marca que dejó en la conciencia popular peronista. En palabras de Daniel James:

Todas esas respuestas tendieron a mezclarse en una serie muy confusa de imágenes que tiempo después serían encapsuladas por una nueva generación de peronistas en frases tales como “guerrilla popular” o “resistencia popular nacional” y que connotaban toda una mitología de heroísmo, abnegación, sufrimiento, camaradería compartida y lealtad a un ideal, mitos que habían de constituir un elemento decisivo en la evolución del peronismo en años venideros (2010: 113).

Es más, desde los primeros años tras su caída, el propio Perón adoptó una estrategia de “resistencia civil” desde diferentes niveles, impulsada a través de pequeñas acciones que, según él, socavarían al régimen autoritario. Esta especie de “guerra de guerrillas” será el principal bastión de esa futura nueva generación de jóvenes adscriptos al peronismo. De hecho, en los años sesenta y setenta, el término “Resistencia” “llegó a incluir el extremismo, a significar un movimiento de izquierda, un concepto en cierto modo revolucionario” (James, 2010: 138).

De este modo arribamos al momento político en cuestión determinado (para nuestros propósitos) por la conjunción y tensión entre la burocratización del sindicalismo local; la radicalización autoritaria y represiva dispuesta por el golpe de Estado de Onganía en 1966; la estrategia “foquista” de la joven generación de militancia peronista y la presencia de una nueva izquierda, renovada, que buscaba posicionarse en el contexto de una nación convulsionada socialmente. A comienzos de los años sesenta, el gremialismo se encontraba inmerso en un manto de fraude y corrupción, y estaba hegemonizado por el sector vandorista<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> A lo largo de sus dos primeras presidencias (1946-1952/1952-1955) Perón logró construir un proyecto nacional (a través del estímulo industrial), logrando el apoyo de los sectores marginados y concediendo amplias mejoras en las condiciones de trabajo.

<sup>6</sup> Augusto Timoteo Vandor fue un importante dirigente sindical de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) que luego estuvo al frente de la fracción “Azopardo” de la Confederación General del Trabajo de la República Argentina (C.G.T.) en 1968. Promovió dentro del peronismo una facción participacionista, denominada “vandorismo”, dispuesta a pactar con el gobierno *de facto*. En última instancia, lo que proponía era un “Peronismo sin Perón”. El 30 de junio de 1969 un grupo de personas lo asesinó de cinco disparos en la sede de la Unión Obrera Metalúrgica. Diferentes organizaciones guerrilleras se

cegado por el poder, cuya metodología de acción consistía en la capacidad para buscar y lograr el consenso a partir de una forma política esencialmente oportunista, llegando a transar de forma clara con un régimen ilegítimo. Estos sostenían que el cambio debía producirse en un contexto de consenso de clases. En este sentido, las filas más extremistas dentro del movimiento laboral se encontraban marginadas casi por completo. Defendiendo los valores de la Resistencia, se paraban frente a la burocracia sindical ya que creían que este sector estaba traicionando los logros que había conseguido el pueblo. A pesar del apoyo inicial de la dirigencia sindical al golpe de Estado del '66, su desorganización y falta de credibilidad terminaron por desestabilizarlo, profundizado aún más por las medidas que tomó el gobierno de Onganía: "Al imponer estrictos límites a los aumentos salariales y diferir la realización normal de las negociaciones colectivas, y suspender a la vez el funcionamiento del sistema político, el régimen militar logró socavar las dos fuentes básicas del poder de negociación de los sindicatos en la Argentina" (James, 2010: 291). Asimismo, el autoritarismo del régimen incidió en otros ámbitos a través de medidas tales como la intervención de las Universidades y la reforma del Código Penal, con el propósito de controlar la "subversión". Recordemos los acontecimientos vinculados al Cordobazo donde participaron tanto obreros como estudiantes, y que marcó uno de los momentos más álgidos del enfrentamiento entre el pueblo y régimen *de facto*<sup>7</sup>.

Frente a esta situación, los jóvenes militantes políticos adoptaron la doctrina de la guerrilla. Abandonaban la lucha sindical por oposición a la burocracia sindical, pero encontraban al mismo tiempo, en el peronismo, un movimiento anticapitalista y antiimperialista que les proporcionaba un sustento para llevar adelante la lucha armada. Y este es justamente uno de los puntos de contacto entre el peronismo y la nueva izquierda, es decir, "una izquierda que para ser real, para superar el fracaso de las izquierdas históricas (socialista y comunista), sólo podía desarrollarse como izquierda nacional-popular" (Altamirano, 2011: 172). Lo que se conoció como la tendencia de la izquierda antiliberal no aprobaba la idea de un jefe, un líder (la figura de Perón), pero sí veía en el peronismo un movimiento de lucha contra el imperialismo. En definitiva, podríamos coincidir con Carlos Altamirano quien expresa que, para comienzos de los años setenta, "todos se identificaban con el peronismo, entendido como un movimiento de liberación nacional" (2011: 213).

Retomando entonces el espíritu revolucionario desencadenado en reacción al autoritarismo de la autodenominada "Revolución Argentina", estos jóvenes de clase media "adoptaron una ideología antiimperialista de extrema izquierda y se adjudicaron el asesinato.

<sup>7</sup> Al descontento general que se vivía en el país, se sumó la decisión del gobierno de la provincia de Córdoba de quitar el "sábado inglés" (es decir, la media jornada laboral). Inmediatamente se convocó a un paro con movilización para el día 29 de mayo de 1969. Los estudiantes se adhirieron a la medida y pronto tomaron las calles con manifestaciones durante casi un día. Hubo incendios y ataques que suscitaron una fuerte represión, dejando heridos, muertos y cientos de detenidos. Este incidente determinó la caída posterior del gobierno de Onganía.



dirigieron cada vez más hacia el peronismo o hacia los grupos guerrilleros para vehiculizar sus aspiraciones” (James, 2010: 314-315). Para finales de los sesenta y principios de los setenta, la actividad guerrillera era intensa. Por aquel entonces funcionaban cinco principales grupos guerrilleros –cuya incidencia en el accionar de los cineastas analizaremos en el próximo apartado: las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP); las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR); Montoneros; las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Las primeras tres eran peronistas; las dos últimas, de origen estrictamente marxista. La más antigua de las organizaciones era la FAP, que quería la vuelta de Perón pero que creía que el peronismo no alcanzaba como ideología, y reflexionaba sobre la posibilidad de implementar el marxismo a futuro. FAR era marxista-peronista y tenía como líderes al Che Guevara y a Perón. Montoneros era una organización peronista ortodoxa, quizás la más popular. Se inició con el secuestro y asesinato del general Aramburu. FAL era un grupo de carácter reformista que se había separado del Partido Comunista. Y por último, el ERP, consistía en el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), de extracción trotskista. Una de sus acciones más conocidas fue el secuestro del cónsul británico en Rosario, Stanley Silvester. Durante los primeros años de la década del setenta, estos grupos emprendieron una gran cantidad de acciones que variaron desde robos y asaltos a bancos, pasando por ataques a bases militares, hasta los ya mencionados secuestros y asesinatos de figuras militares.

Empero, volviendo entonces a esa nueva generación de jóvenes militantes que se involucraron en las filas del peronismo, mención aparte merece la agrupación Montoneros, puesto que esta nos da la pauta de la magnitud, el alcance y la influencia del partido mayoritario aún proscrito por aquellos años. Resulta interesante que dicho grupo guerrillero surgió de una conjunción entre militantismo católico y marxismo, determinando un radical “peronismo revolucionario”. En palabras de Richard Gillespie: “Muchos de los hombres y mujeres jóvenes que tomaron las armas en los últimos años sesenta y principios de los setenta movidos por ideales populares nacionalistas y socialistas había recibido su bautismo político en ramas de la tradicional y conservadora Acción Católica (...) casi ninguno había comenzado su vida política como peronista” (Citado en Altamirano, 2011: 149). De hecho, y yendo aún más lejos en el análisis, una gran cantidad de individuos que se consideraban antiperonistas o no peronistas previo al golpe de Estado de 1955, comenzaron a acercarse al movimiento de alguna u otra forma en los años setenta, entendiéndolo (como ya comentamos) en tanto una base sólida a favor de la lucha antiimperialista y el compromiso con los oprimidos. En este sentido, retomamos la expresión “todos se identificaban con el peronismo”, porque no sólo era prácticamente imposible escapar a su presencia, sino que ofrecía a su vez una alternativa concreta frente al poder autoritario. Sin embargo, muchos participaban del peronismo sin ser peronistas: asumían en todo caso la identidad del pueblo. Estas mismas filiaciones y sensaciones van a jugar un papel fundamental en los debates políticos entre los cineastas militantes que analizaremos a continuación.

## **El cortometraje documental: variantes políticas y estéticas; objetivos compartidos**

Hacia 1966, la clausura política (con la disolución de los partidos políticos), las intervenciones y el control del Estado, y la represión moralista, fueron conformando un clima de descontento social. En este sentido, un cine de carácter contestatario debía producirse en la marginalidad y hasta incluso, de forma clandestina. La tendencia documental, realista y crítica trabajada a comienzos de los años sesenta por la escuela documental de Santa Fe dependiente de la Universidad Nacional del Litoral (dirigida en una primera instancia por su fundador Fernando Birri), encontraba ciertos obstáculos durante el gobierno de Onganía. Nunca habían visto con buenos ojos al Instituto ni a la Universidad en general. En este sentido, "algunos estudiantes optaron por abandonar los estudios. Otros recurrieron a la ayuda económica del Fondo Nacional de las Artes, o del Instituto Nacional de Cinematografía" (Ceccato y Maina, 1990: 9). Para el año 1969 su segundo director, Adelqui Camusso, renunciaba a su cargo debido a la intervención de la Universidad por parte del gobierno *de facto*. El Instituto fue entonces intervenido por el Dr. Rodríguez Hortt, y pese a ello siguió en pie hasta la censura de dos proyectos con connotaciones políticas, pocos años más tarde. En 1973 se designaron nuevas autoridades y el Instituto se mantuvo en actividad hasta su cierre definitivo en 1975.

Sin embargo, la actividad cinematográfica de corte documental (para aquella época) se desarrollaba fuertemente por fuera del amparo institucional. Hacia finales de los años sesenta (y como correlato a los grupos de guerrilla) se constituyeron los colectivos de realización clandestinos, cuyos practicantes (muchos de ellos) se encontraban adheridos a los grupos armados revolucionarios: *Cine Liberación* (de filiación peronista); *Realizadores de Mayo* (un grupo heterogéneo de directores que se reunieron con el propósito de concebir un film episódico acerca de los acontecimientos ligados al Cordobazo, cuyo título es *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*); y ya para comienzos de los años setenta el grupo *Cine de la Base*, alejado de forma clara del peronismo y cercano a las propuestas del Partido Revolucionario del Pueblo (PRT). Si los objetivos de quienes provenían del ámbito universitario (aunque muchos luego colaboraron dentro de agrupaciones militantes) eran principalmente la crítica y la denuncia, estos grupos clandestinos optaron más bien por la contrainformación, la agitación y el llamado a la acción. Y si bien la elección del cortometraje no fue excluyente (recordemos el film emblemático de largometraje *La hora de los hornos* [Cine Liberación, 1966-68] o *Ya es tiempo de violencia*, el mediodocumental dirigido por Enrique Suárez en 1969, entre otros) el bajo presupuesto y las cualidades de efectividad que analizamos con anterioridad, perfilaron al film breve como una herramienta eficaz para llevar a cabo los objetivos políticos propuestos.

Dentro del corpus de cortometrajes documentales que seleccionamos contamos con realizadores de diversos ámbitos y facciones políticas: algunos provenientes de las escuelas de cine, otros del campo de la publicidad; varios peronistas, unos

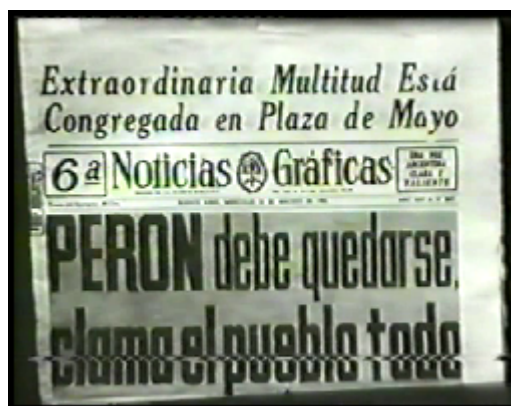
marxistas o guevaristas, y otros simplemente militantes sin ideología definida. Las similitudes, los intercambios y las diferencias entre estos cineastas van a quedar plasmadas en los textos fílmicos, pero los debates excederán las obras mismas. Dolly Pussi, directora del cortometraje *Pescadores* (1968), describe en parte esta situación que planteamos:

Cacho [Edgardo Pallero] ya había empezado la producción de *La hora de los hornos* y a medida que desarrollábamos el cine también desarrollamos posiciones políticas cada vez más duras, más fuertes. Y más sectarias. Nosotros estábamos más cerca del peronismo y él [Raymundo Gleyzer] no. Tuvo discusiones y enfrentamientos muy grandes con cineastas peronistas, pero no tanto con nosotros porque tanto Cacho como yo evitábamos enfrentarnos políticamente con otros sectores de izquierda porque entendíamos que todos queríamos exactamente lo mismo (Citado en Peña y Vallina, 2000: 54).

Este testimonio devela una serie de cuestiones que iremos trabajando a continuación: posiciones políticas extremas; diferencias entre las agrupaciones; objetivos compartidos. Comencemos entonces por la cineasta recién citada. Dolly Pussi no ha tenido una militancia dura, pero su cercanía al peronismo tuvo que ver con su marido, Edgardo Pallero, cineasta y productor que se unió a mediados de los años sesenta junto a Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo para formar el grupo *Cine Liberación*. La pareja había estudiado cine en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. De hecho, *Pescadores* fue el resultado del film-tesis de Pussi dentro de dicha escuela, uno de los pocos trabajos que pudieron concretarse (años más tarde por falta de presupuesto) en el contexto del Instituto anteriormente comentado. El mismo fue producido por el propio Pallero y la fotografía realizada por Miguel Monte, otro de los directores que señalaremos luego. El corto se centra en las condiciones de vida de los pescadores de las zonas costeras de la provincia de Santa Fe (Argentina), a través del cruce de diferentes testimonios. Los pescadores denuncian frente a cámara las condiciones primitivas de explotación del pescado (el pescador carece de herramientas de pesca y embarcaciones apropiadas). Resulta interesante una escena de "conversación libre" donde la cámara toma a dos pescadores discutiendo acerca de las condiciones de vida en otras zonas. En el joven "se percibe una idea de resistencia frente a la explotación y la inquietud de unirse a otros y trabajar cooperativamente (...)" (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009: 389). El más viejo, se encuentra resignado. Podríamos, porqué no, tomar esta situación y hacer un paralelismo de las diferencias entre las viejas y nuevas generaciones de militantes sobre las que trabajamos con anterioridad. El cortometraje presenta a su vez otras voces (las de los acopiadores y especialistas) proporcionando un enfrentamiento de posturas y dejando en claro la perspectiva de denuncia frente al dominio imperialista y capitalista en los testimonios de los protagonistas. Por

último, dos rasgos se presentan como novedosos: la captura de los testimonios en el ambiente cotidiano de vida y de trabajo de los actores sociales (gracias a las posibilidades técnicas surgidas por aquellos años: equipamiento liviano, película de mayor sensibilidad y posteriormente, la incorporación del sonido sincrónico) y la inclusión de un tema musical con sentido crítico que acompaña el carácter de denuncia del film y que rompe la transparencia enunciativa. Finalmente, y a diferencia de otros cortometrajes, aquí no hay una alusión directa al peronismo, ni tampoco un gesto explícito de agitación.

Del mismo año es también *Olla Popular* de Gerardo Vallejos<sup>8</sup> (en realidad, producida por *Cine Liberación*). Este corto consiste en un contrapunto entre la banda de imagen (una olla popular en solidaridad de las familias obreras de San Miguel, con primeros planos a los rostros de los niños y ancianos en situaciones alimenticias precarias) y la banda sonora (el himno nacional argentino). El objetivo principal pareciera ser la contrainformación y la concientización, y al igual que en el film anterior, no habría un llamado concreto a la acción. Ambos cortos pertenecen al mismo sector del peronismo que, como veremos, presentará algunas diferencias con respecto a un peronismo más combativo (de izquierda o de guerrilla). Estos serán los casos de por ejemplo, *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975), cuyos directores también habían tenido su paso por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.



Empero, analicemos primero algunas cuestiones en torno al film *Argentina Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), puesto que aquí encontraremos al menos dos nociones que hemos esbozado: la unión de los cineastas de diferentes extracciones políticas por una causa común y el apoyo o la participación de los no peronistas dentro del peronismo. El film está conformado

---

<sup>8</sup> Vallejos también había tenido su paso por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, con dos cortometrajes: *Azúcar* (1963) y *Las cosas ciertas* (1965).

por episodios autónomos que podrían pensarse como cortometrajes independientes, de estructura libre pero haciendo foco en los hechos ocurridos en Córdoba en mayo de 1969. Allí participaron Rodolfo Kuhn, Octavio Getino, Humberto Ríos, Enrique y Nemesio Juárez, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Mauricio Berú, Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú). Tomemos sólo algunos de estos cortos en pos de revisar cómo los diversos puntos de vista políticos podían desarrollarse a través de diferentes propuestas estéticas, enmarcados en un objetivo general común. Es interesante el caso de Rodolfo Kuhn, que había formado parte de la denominada Generación del sesenta a comienzos de dicha década, con films de ficción que retrataban (a partir de recursos filmicos innovadores y estructuras narrativas modernas) la apatía de una clase media frustrada. Kuhn participó de este film colectivo sin estar afiliado a ningún partido político. En palabras de Javier Campo: “[se trata de] una figura reconocida del ámbito intelectual y artístico que no se mantuvo esquiva a proyectos filmicos políticos, pero que sin embargo no militó en agrupaciones políticas ni tuvo expresiones ideológicas absolutamente definidas” (Campo, 2014). Su corto funcionó a modo de prólogo donde por medio de la ironía se marcaba el contrapunto entre la banda de imagen (con material de archivo sobre los conflictos sociales, la miseria, la represión y el imperialismo) y la banda sonora (una voz en over de carácter ingenuo e infantil, que representaba a la oficialidad describiendo a un país “hermoso” y “bueno”). Situación diferente era la de Humberto Ríos, quien para finales de la década del sesenta militaba en la FAR, participaba de la difusión clandestina de *La hora de los hornos* junto a *Cine Liberación* y al mismo tiempo había colaborado en función de camarógrafo en proyectos de Raymundo Gleyzer (como veremos luego, emparentado con el ERP). Pero sus propias palabras son las que dan cuenta de su particular relación con el peronismo: “Yo había tomado la decisión de acompañar al peronismo, sin ser ni haber sido peronista” (Citado en Peña y Vallina, 2000: 113). El corto de Ríos se tituló “Dos semanas de Mayo” y surgió a raíz de la muerte del obrero Máximo Mena, apenas iniciada la huelga general propuesta para el día 29 de mayo. El mismo consiste en un trabajo periodístico con fotografías extraídas de una revista amarillista, puestas fuera de su contexto originario que, gracias al montaje, las resemantiza. Se alude a la muerte del estudiante de medicina Juan José Cabral, y se muestra la foto del cadáver. A su vez, recortes de periódicos se intercalan con imágenes de las barricadas. Nuevamente un cadáver es mostrado mediante un primer plano, al tiempo que la voz en over explica con detalles la secuencia real de los acontecimientos: Luis Norberto Blanco, un obrero de 15 años, fue asesinado. Luego de las imágenes de los policías “tirando” se presenta el contrapunto entre los reclamos del pueblo y los festejos por el día del ejército. En definitiva, el objetivo principal del episodio es la concientización a través de la contrainformación, obtenida gracias al trabajo del montaje. La diversidad ideológica continúa, en este caso de la mano de Eliseo Subiela, el cual provenía del ámbito de la publicidad y había realizado dos cortometrajes a comienzos de los años sesenta (*Un largo silencio* [1963] y *Sobre todas estas estrellas* [1965]), en una mezcla entre lo poético, lo autorreflexivo y lo social. Para esta época Subiela

había asumido una postura afín al guevarismo, si bien expresó su cercanía a Humberto Ríos y Nemesio Juárez (del cual nos ocuparemos luego). A partir del simple visionado o descripción de su corto en este film colectivo, podemos apreciar claramente lo primero. El episodio se denominó "Didáctico sobre las armas del pueblo", y en él se explica (a modo de receta) cómo construir de forma casera una bomba molotov. Este fragmento pedagógico fue el más efectivo de todos y apuntaba de modo contundente a la agitación y al llamado hacia el accionar de pueblo. El corto ha tenido buena aceptación en los grupos de extrema izquierda. Por último, mencionamos el trabajo de Pablo Szir quien (años más tarde) será "(...) el único director de Realizadores de Mayo que se involucró activamente en la lucha armada. Se incorporó a Montoneros mientras preparaba su film *Los Velázquez*" (Campo, 2009: 452). Szir fue oficial primero de esta organización político-militar. El episodio llamado "Testimonio de un protagonista" presenta una apuesta estética más compleja que las anteriores. Este intercala una estructura narrativa ficcional (el testimonio en boca de un actor que relata los hechos, días posteriores al Cordobazo) con fragmentos de realidad documental (imágenes de represión y violencia). El juego entre la ficción y el registro documental, alterna la identificación con el espectador y la efectividad de la contrainformación. Sin embargo, al final del corto, las palabras del testigo superan la mera concientización e incitan a tomar una postura activa: "Ahora nos dimos cuenta que podemos hacerlo (...) no hay otra alternativa (...) les declaramos la guerra".



En este punto, retomemos aquella tendencia del peronismo más combativa. *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970-72) está realizado dentro del marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, y comienza con los testimonios de un obrero del norte santafesino relatando la explotación que el pueblo trabajador ha sufrido. Acto seguido, la presencia de Perón se hace explícita: se muestran imágenes del bombardeo a Plaza de Mayo y la manifestación pidiendo por Perón: los trabajadores defendieron a Perón.

Asimismo, el testimoniante expresa la oposición frente a la burocracia sindical, puesto que “los traicionaron y se vendieron”. En este sentido, una gráfica descubre la inscripción del “bautismo de sangre del pueblo peronista” con la fecha “junio 16, 1955 – junio 9, 1956”. Por otro lado, también se hace alusión a la oligarquía y al imperialismo, mediante imágenes de empresas multinacionales y un discurso que hace hincapié en la “sociedad del miedo”. Al promediar el film, escuchamos las palabras de un trabajador peronista que, contra el sistema, propone romper el diálogo y activar la verdadera lucha (armada), que según su perspectiva y retomando las palabras del propio Perón, “no es violencia sino justicia”. Luego se suceden imágenes de represión por parte de la policía y las fuerzas militares. En la misma línea ubicaríamos a *Monopolios* (Miguel Monte, 1975), el último film realizado por el Instituto antes del cierre definitivo. Al igual que en el corto anterior, se muestra en imágenes la pobreza y la miseria en la que se encuentran los trabajadores, al tiempo que en la banda sonora una canción “agradece al señor por un nuevo día y por la esperanza”; y luego de que una voz en over pregunte a qué se debe la pobreza, varios intertítulos sobre fondo negro aparecen repentinamente (acompañados del sonido de disparos) como respuesta: “Al imperialismo capitalista”; “A los monopolios”. La estructura del corto prosigue mediante una articulación de frases de Perón a modo de intertítulo (“Estamos contra toda forma de imperialismo”; “Debemos ser artífices del destino común y no instrumento de la ambición de nadie”; “La emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos”); una voz en over que describe de modo pedagógico el accionar del capitalismo en nuestro país mediante una clara alusión al marxismo (conceptos tales como medios de producción, fuerza de trabajo, capital); un dibujo animado paródico e irónico sobre los monopolios y el imperialismo; recortes periodísticos y fragmentos del film de Jorge Cedrón, *Operación Masacre* (1972). Como en el film anterior, aquí también se hace alusión al bombardeo de Plaza de Mayo en 1955 y a la proscripción del peronismo. En este sentido, son claras las marcas que estos dos cortometrajes explicitan a propósito de su vinculación con un peronismo de izquierda: la noción del peronismo como movimiento antiimperialista de liberación nacional; la conjunción de militancia católica y marxismo; la oposición a los delegados y a la burocracia sindical; y el llamado a las armas.

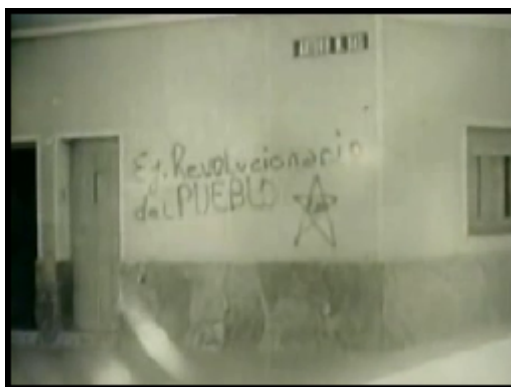


En una senda completamente diferente se encuentra Raymundo Gleyzer y el grupo *Cine de la Base* (fundado en el año 1973). Como hemos comentado, Gleyzer ha estado involucrado en el Partido Revolucionario del Pueblo y su brazo armado, el ERP. Hacia comienzos de los años setenta él creía que "(...) el cineasta no es ninguna unidad en sí mismo y que plantearse un cine concientizador tiene su mérito, pero más lo tiene cuando el cineasta como revolucionario se incorpora a una estructura revolucionaria" (Citado en Peña y Vallina, 2000: 70-71). En este sentido, Raymundo, junto con Álvaro Melián y Nerio Barberis, y como parte de una iniciativa del PRT-ERP de conformación de Comunicados (1971-1972), realizaron *Swift* (1971), acerca de la detención y juicio revolucionario del cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario. En realidad este corto está enmarcado dentro del FATRAC, una experiencia del PRT ligada al ámbito de la cultura que prontamente sería desechada por considerarse una actividad no privilegiada. La voz over y la voz del periodista (quienes informan y guían la lucha) se articulan con imágenes de archivo y recortes periodísticos en pos de denunciar las relaciones imperialistas de los dirigentes nacionales. Resulta también interesante que la procedencia enunciativa del film (el ERP) aparece en la imagen en forma de grafiti. Al final del corto, es esa voz narradora que sobre imágenes de movilización y agitación, llama concretamente a la acción: "Compañeros, queremos contribuir a la organización y movilización revolucionaria de los trabajadores. Sin la participación activa de las masas es imposible el triunfo"; "Respondamos con la guerra popular"; "Argentinos a las armas". Como bien es sabido (y hemos comentado con anterioridad) Gleyzer estaba enfrentado con el peronismo en general, pero también en el ámbito cinematográfico mostraba sus diferencias particulares con Getino y Solanas, y el grupo *Cine Liberación*. Concretamente les criticaba la noción teórica de un cine tercermundista<sup>9</sup> y una revolución en abstracto; el hecho de que negaran la lucha de clases y que no tuvieran confianza en el proletariado (motivo por el cual, según él, seguían la

<sup>9</sup> Para mayor información acerca de esta postura ver: GETINO, O. y SOLANAS, F. (1988). "Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: UAM.



política pendular de Perón). Tampoco compartía la idea de hacer publicidad para conseguir dinero y filmar lo que uno deseara (en alusión a la agencia de publicidad de Solanas). El punto de mayor oposición se dará durante el breve gobierno de Héctor Cámpora en 1973, con el episodio del “cambio de la imagen del Che por Isabel” al final de la primera parte de *La hora de los hornos*. En palabras de Mariano Mestman, “los realizadores justificaron la modificación señalando que se trataba de un acortamiento y no una supresión, además de que resultaba necesaria una adaptación a la nueva coyuntura histórica en la que la opción guerrillera sintetizada en la imagen del Che perdía sentido en el marco de la necesidad de una política institucional con el peronismo en el gobierno” (1999: 53). Para otros (como Gleyzer, por ejemplo) esa modificación era vista como una traición; una adaptación a un gobierno<sup>10</sup> con el cual algunos no se sentían identificados. El respaldo de los peronistas en democracia (recordemos también la participación de Octavio Getino como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica entre agosto y noviembre de 1973), era simultáneamente la continuidad de la lucha por parte de otros.



En este sentido, un claro apoyo propagandístico al gobierno peronista del 73 fue el cortometraje de Nemesio Juárez, *Cine testimonio N°1: Sección Obras* (1973). Nemesio (hermano de Enrique, cineasta y jefe de la “columna norte” de Montoneros, muerto en un enfrentamiento con los militares el 10 de diciembre de 1976) formaba parte del grupo *Cine Liberación*. Ya en los años sesenta había realizado una serie de cortometrajes documentales (*Los que trabajan* [1964] y *Muerte y pueblo* [1969]) en donde combinaba una perspectiva social acerca del

<sup>10</sup> Cuando Perón regresó al país tras el largo exilio (el 20 de junio de 1973) se produjo un enfrentamiento entre la derecha (el sindicalismo) y la izquierda (la guerrilla) peronista, que se dio a conocer como “la Masacre de Ezeiza”. Perón había apoyado la conformación de los grupos guerrilleros durante el exilio, pero en su retorno, se inclinó por reconocer a la cúpula sindical. Esta situación quedó expuesta en el famoso hecho del 1 de mayo de 1974 cuando Perón echó de la Plaza de Mayo a los Montoneros, tratándolos de “imberbes y estúpidos”. Este es uno de los matices de la política pendular de Perón. Sin embargo, y a pesar de aquel episodio, la gran mayoría del pueblo peronista continuó apoyándolo.

trabajo, la pobreza y la miseria en un marco de poeticidad y cuidado estético. Este cortometraje en cuestión (autoproducido por el propio realizador) relata el proceso de autogestión de SEGBA (Servicios Eléctricos del Gran Buenos Aires), el cambio dentro de la organización con el advenimiento del “gobierno popular” y las diferencias con el trabajo en tiempos pasados. Por medio de intertítulos blancos sobre fondo negro, a modo de shock hacia el espectador, (como por ejemplo “Autogestión”; “Debate y participación de todos”; “Eficiencia para la reconstrucción y liberación nacional”) y el testimonio de los propios trabajadores, se intenta concientizar al pueblo (con números concretos sobre las obras realizadas) acerca de las posibilidades brindadas por el retorno de Perón al poder. Asimismo, los testimoniados promueven e incitan la extensión de este proceso revolucionario a toda la clase trabajadora (haciendo alusión también a la trayectoria militante del ahora nuevo presidente de SEGBA).

Retomando entonces esta diferencia ideológica entre los cineastas de diversas tendencias políticas, recordemos que la escisión también ocurrió hacia el año 1974 dentro del propio “cine peronista”. Como bien señala Nerio Barberis: “Cine Liberación se queda como Cine Liberación y un grupo de cineastas se liga entonces a lo que se conoció como los grupos especiales de Montoneros: Juárez, Cedrón, [Pablo] Szir... Y había otra gente ligada a ellos. Pero ellos ya no eran Cine Liberación” (Citado en Peña y Vallina, 2000: 153). Esta ruptura se produjo cuando Fernando Solanas expresó en un encuentro de cine que en la Argentina había un gobierno popular y había que apoyarlo. Para aquel entonces, la Triple A<sup>11</sup> ya había cometido varios asesinatos. El peronismo también sufría sus embates internos en el campo cinematográfico. Al mismo tiempo, y en contraposición al film propagandístico anteriormente analizado, Raymundo Gleyzer estaba realizando *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974). En realidad, este cortometraje fue producido por el grupo *Cine de La Base*, creado por el propio Raymundo en 1973, con el objetivo no sólo de realizar films contrainformativos y concientizadores, sino también con la idea de construir una distribuidora y acercar las obras hacia sus destinatarios reales: el pueblo. La voz en over narradora informa acerca del saturnismo (envenenamiento por plomo) en la fábrica, pero son los testimonios de los propios obreros que, mediante los relatos de sus experiencias personales, llevan adelante la denuncia hacia los dirigentes y empresarios por las muertes de los trabajadores, pero convocando al mismo tiempo a la concientización, unión y acción inmediata. A su vez, y como nota distintiva, el corto incorpora nuevos elementos estético-narrativos que están en sintonía con el mensaje combativo: los *grafiti* en las paredes al comienzo del film; una animación paródica sobre el capitalismo y tres canciones al estilo brechtiano que distancian y proponen reflexión (una sobre la olla popular, otra en relación al título del film y la tercera que llama concretamente a las armas: “preparen los fusiles (...) hagamos todos juntos la revolución social”).

---

<sup>11</sup> Esta fue una organización paramilitar estrechamente vinculada con la derecha peronista, conducida por José López Rega (Ministro de Bienestar social durante la tercera presidencia de Perón) y destinada a eliminar la infiltración marxista.

Sin embargo, y a pesar de las diferencias señaladas, es sabido que el material filmico circulaba entre los diversos grupos, cuyos objetivos primordiales eran los mismos: difundir un cine reflexivo, concientizador, convocando al pueblo a la lucha activa. Un sentimiento similar podríamos encontrar unos meses antes entre las diferentes agrupaciones políticas. Previo al advenimiento del breve período democrático iniciado en el '73, Raymundo Geiser junto con sus compañeros realizó *Ni olvido ni perdón 1972, la Masacre de Trelew (1972)* "utilizando prácticamente completa la conferencia de prensa que dieron Mariano Pujadas y Pedro Bonet, cuando después de escaparse de la cárcel quedaron varados en el aeropuerto de Rawson<sup>12</sup>" (Nerio Barberis citado en Peña y Vallina, 2000: 141). Solamente se incorporó un prólogo y un epílogo. Y justamente, el objetivo de este film era trasladar ese intento de unión entre los miembros de las células revolucionarias más importantes (FAR, Montoneros, ERP) hacia el campo de acción de los cineastas. En palabras de Jorge Giannoni: "Entonces la proyectábamos [a la película] para decir: '¿Ven que están todos juntos? Ahora, ¿por qué nos vamos a pelear todos?'" (Citado en Peña y Vallina, 2000: 141).

### Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos intentado demostrar cómo el cortometraje documental argentino en el período 1966-1976, contuvo y actualizó los debates políticos generales del momento. Luego de la apertura cultural tras la caída del gobierno de Perón en 1955, el cortometraje se erigió como la bandera de renovación del campo cinematográfico local. Sin embargo, el impulso referencial y las condiciones contextuales de un país minado por gobiernos autoritarios que, con sus medidas, empeoraban la situación de los trabajadores y los sectores marginados, hicieron que la tendencia de un cine social y comprometido tomara cierto vuelo. Gracias a la independencia económica (y la colaboración primordial de las escuelas de cine); la inmediatez y eficacia en su relación activa con el receptor; y esa acumulación de información que puede ser utilizada para cosas breves pero que sobrepasa a la audiencia en medidas largas, permitieron que el cortometraje se convirtiera en el principal vehículo de acción.

Por otra parte, y a través del corto como medio de expresión, pudimos observar las similitudes y diferencias entre las diferentes tendencias del espectro político local, y su correlato en el campo del cine (que implicó asimismo variaciones de carácter estético). El peronismo como principal fuerza de resistencia entendido en tanto un movimiento de liberación nacional; posturas moderadas dentro del mismo frente a un peronismo de izquierda, combativo, que tomaba al movimiento como marco para la lucha armada; los antiperonistas de antes que apoyaban al

<sup>12</sup> El 15 de agosto de 1972 se produjo un masivo intento de fuga por parte de varios miembros de diferentes organizaciones armadas, presos en el Penal de Rawson en la provincia de Chubut. Algunos lograron escapar, mientras que 16 quedaron varados en el aeropuerto y se entregaron luego de una conferencia frente a la prensa. Una semana más tarde, el 22 de agosto, fueron fusilados, sobreviviendo sólo tres de ellos.

peronismo y creían en la unión por una causa común a pesar de las diferencias ideológicas; y aquellos que se oponían tajantemente a la política pendular de Perón, se constituyeron en los rasgos salientes de una etapa en la cual la política y el cine funcionaron como espejo, pero no en cuanto a un reflejo pasivo, sino como un tándem activo y dinámico; un instrumento de contrainformación y denuncia, concientización y agitación; un médium destinado a la transformación de la realidad social.

### Referencias bibliográficas

AIMARETTI, M, BORDIGONI, L y CAMPO, J. (2009). "La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina", en Lusnich, A, L y Piedras, P (ed). Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969). Buenos Aires: Nueva Librería.

ALTAMIRANO, C. (2011). Peronismo y cultura de izquierda. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

BERGESE, M, POZZI, I y RUIZ, M. (1997). "Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional", en Ossessione. Año 1, N° 1, noviembre 1997.

CAMPO, J. (2009). "Revolución doble. Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de Mayo, 1969), en Lusnich, A, L y Piedras, P (ed). Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969). Buenos Aires: Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2014). "Las matrices revolucionaria y humanitaria en el cine documental político argentino (1968-1989)", en El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano. Nueva época. Año 5, n°9, Enero-Julio de 2014.

CECCATO, G y MAINA, M. (1990). "El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral" en Cuadernos del INCERC. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos.

DITTUS BENAVENTE, R. (2012). El cine documental político y la noción de dispositivo. Una aproximación semiótica (Tesis doctoral). Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Universitat Autònoma de Barcelona.

FERNÁNDEZ, L y VÁZQUEZ, M. (1999). Objetivo: corto. Guía práctica del cortometraje en España. Madrid: Nuer Ediciones.

JAMES, D. (2010). Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora, 1946-1976. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

KRIGER, C. (2009). Cine y peronismo. El estado en escena. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

MESTMAN, M. (1999). "'La hora de los hornos', el peronismo y la imagen del 'Che'", en Secuencias. Revista de Historia del Cine. Madrid, n° 10, julio de 1999.

PÉCORA, P. (2008). "Algunas reflexiones sobre el cortometraje", en Eduardo Russo (comp). Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires: Paidós.

PEÑA, F, M y VALLINA, C. (2000). El cine quema. Raymundo Gleyzer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

■ Javier Cossalter

VELLEGGIA, S. (2009). La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Altamira.