VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales.

Maximiliano Ignacio de la Puente, Pablo Mariano Russo.

Cita:

Maximiliano Ignacio de la Puente, Pablo Mariano Russo (2007). *La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-106/296

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/exXC/gsV

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales

Maximiliano Ignacio de la Puente, Pablo Mariano Russo

Ambos son licenciados en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, y cursan actualmente la Maestría en Comunicación y Cultura en la misma Casa de Estudios.

maxidelapuente@gmail.com

pablomarianorusso@gmail.com

Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política.

John Berger, Modos de ver (Berger, 2000: 42)

PRESENTACIÓN

En estas páginas abordaremos la exhibición como instancia de reflexión y construcción colectiva en el cine y video documental político de intervención de los años sesenta y setenta, y de la actualidad. Para esto nos basaremos fundamentalmente en las prácticas que tuvieron y tienen lugar en la Argentina, e intentaremos además un acercamiento a casos particulares de Chile y Brasil, a través de la experiencia concreta de dos reconocidos cineastas de esos países: Patricio Guzmán y João Batista de Andrade.

En la Argentina, la mayoría de los grupos de cine militante que surgen en los noventa y se consolidan a principios del nuevo milenio se consideran herederos y continuadores de Cine de la Base y, en menor medida, de Cine Liberación, en cuanto a la metodología de producción y los modos de exhibición, orientados a la consecución de objetivos de transformación política y social. Lo que comparten los grupos de ayer y los de hoy en cuanto a la exhibición, es que sus prácticas se constituyen como alternativas a la comercial, mediante la formación de redes solidarias y horizontales de difusión y recepción de sus productos audiovisuales, que abarcan a sindicatos, universidades y diversas organizaciones sociales. Las proyecciones suelen incluir debates respecto a los cuales las obras actúan como motivadores. En este sentido, se busca contribuir a un cambio de conciencia en el espectador, difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma. Es por esto que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, etc. La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discurso fílmico se encuentra con sus actores-espectadores.

El trabajo sobre la memoria se da en esta instancia en un doble sentido: por un lado, a través de los registros de las reivindicaciones políticas y sociales que los grupos difunden mediante sus películas, que contribuyen a la formación de una memoria e identidad colectiva a través de las imágenes; y por el otro, mediante la metodología de exhibición como transmisora de herramientas de lucha, que recuperan experiencias en las que Fernando Birri, Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas fueron pioneros en nuestro país.

LAS PRÁCTICAS DE LOS SESENTA Y SETENTA

Fernando Birri narra una anécdota sobre un encuentro con Raymundo Gleyzer en Italia:
Un día estaba conversando con Raymundo, sentado en una escalera, y él me dijo:

"mirá Fernando, creo que nos hemos equivocado en algunas cosas". Yo le dije que en algunas sí y en otras no tanto, y él respondió "una de ellas es que tenemos que empezar por el final". ¿Qué quería decir con eso? No tenemos que pensar tanto en cómo producir la película, tenemos que focalizarnos en cómo la vamos a exhibir (de la Puente y Russo, 2004: 2).

Birri, fundador de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, a fines de los años cincuenta, recuerda que su mediometraje *Tire Dié* (1958) fue exhibido al principio en las sociedades vecinales, en los clubes de barrio, en las canchas de fútbol, en las parroquias, en los cineclubes, y en todo lugar donde hubiera un pequeño espacio. Ocupar espacios es uno de los principales y constantes desafíos del cine de intervención política.

En palabras de Gleyzer, realizador audiovisual desaparecido durante la última dictadura militar, vinculado al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) e ideólogo del grupo Cine de la Base, "el problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita." (Peña y Vallina, 2000: 123). Nerio Barberis, sonidista y ex integrante de Cine de la Base, cuenta que el grupo nació en 1973 como una necesidad de Gleyzer, que fue un realizador con un objetivo político y que debía mostrar lo que había hecho. La función del colectivo era distribuir los materiales que se producían. Básicamente que *Los Traidores* (de Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián) pudiera ser vista.

La película estaba hecha y él no tenía ningún interés en que se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Él quería que la película se proyectara en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir. (Peña y Vallina, 2000: 137)

El otro grupo de cine militante más importante de la época, Cine Liberación, que encabezaron Fernando Solanas y Octavio Getino, dos cineastas vinculados al peronismo, surgió en 1968 a partir de *La hora de los hornos* y se planteaba

cuestiones similares respecto a la exhibición. A partir de ese primer documental de Solanas y Getino, comienzan a vincularse muchos cineastas al grupo, y se forman lo que se denominaba las unidades móviles de Cine Liberación. Si bien éstas no tenían una gran sistematicidad en cuanto a la existencia de instrumentos que midieran con precisión el grado de difusión que tenía la película, permanecieron, no obstante, documentos que registran alguna reunión nacional de los grupos, es decir, cierta organización en la difusión. Existían además varios colectivos que difundían la película en forma clandestina o semiclandestina, según el período, entre los que cabe destacar: el grupo de Santa Fe, que estaba relacionado con estudiantes de la Escuela del Litoral; el de Rosario, que desarrolló la práctica más sistemática de ese período; y los de Tucumán y Córdoba. Las unidades móviles funcionaban como grupos políticos menores dentro de uno mayor en el que desarrollaban su actividad, no en base a una planificación sistemática sino a lo que se les solicitaba desde los diferentes lugares. En muchos casos, por ejemplo, eran las agrupaciones peronistas, o las organizaciones estudiantiles, las que les pedían proyectar. En sus trabajos teóricos, Cine Liberación desarrolló algunos conceptos, uno de los más importantes es el de *film-acto*, que se basa en la noción de que la película es una excusa para la acción. Hay un objetivo contrainformativo, de ensayo político, pero en realidad lo importante es lo que hagan "los compañeros" después. El film tiene que desencadenar un acto. La película es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. Existía en el clima cultural de la época la idea de interpelación al espectador, que se sintetiza muy bien en un cartel que varias unidades móviles colocaban debajo de la pantalla en sus proyecciones, con la frase de Franz Fanon: "todo espectador es un cobarde o un traidor".

Entre las características del cine político que detallan Octavio Getino y Susana Velleggia en El *cine de las historias de la revolución*, en cuanto a la relación obra-espectador, señalan que el film es un medio antes que un fin en sí mismo. Sobre el discurso fílmico, resaltan que el film es concebido como una obra abierta que apunta a promover la construcción colectiva del sentido en el debate posterior. El emisor inidentificable del discurso suele diluir su presencia en cuanto "autor intelectual", dado que lo que se procura no es el respeto a sus derechos autorales, sino la multiplicación de la obra por parte de grupos de "usuarios" que disponen de ella de acuerdo a las necesidades políticas de cada espacio de proyección, cortando incluso partes o agregando otras. Las opciones artísticas y estéticas se derivan tanto de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios, como de la búsqueda de la mayor eficacia comunicacional.
Lo que hacían los colectivos militantes era difundir sus películas, a veces en casas, en escuelas, o directamente en universidades con públicos más amplios, y en barriadas populares. Luego se proponía un debate. Algunos grupos vinculados a Cine de la Base difundían también *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, que planteaba la problemática de la memoria histórica respecto a la Revolución Libertadora, pero en realidad la difusión en Cine de la Base fue mucho más limitada por un problema de tiempo. Gleyzer pensaba sistematizar un circuito de exhibición clandestina y lo planteó en la IX Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro (Italia), en el año 1973: proponía en ese momento transformar las despensas de algunos barrios en salas de cine. Pero Cine de la Base surge en el año 1973, y ya prácticamente en los años siguientes es muy difícil seguir proyectando por la represión.

En una entrevista publicada por el diario *La Opinión* en abril de 1973, Fernando Solanas decía que:

si grupos de intelectuales de capas medias se han quejado porque no han podido ver *La hora de los hornos*, esto se debe a que los organismos que han realizado proyecciones de estas películas sólo lo hacían en el ámbito de su actividad política, inducida hacia el ámbito natural del trabajo político. El intelectual, el profesional, el cineasta y el cineclubista que no pudieron ver estas películas, creo que tendrían que empezar a cuestionarse, hasta descubrir que ellos son los que realmente están marginados de aquellos circuitos donde este cine se está desarrollando. (Solanas, 2006: 166)

Al respecto, Humberto Ríos, docente y cineasta que estuvo vinculado a Cine Liberación, relata que los procedimientos de exhibición eran casi operaciones militares. Alguien llevaba un equipo, otro trasladaba el material para ser exhibido, uno más hacía la cita, y finalmente otro compañero reunía a la gente en el departamento o en la fábrica. Todo esto debía ser coordinado por grupos que tuvieran experiencia en ese tipo de acciones. La exhibición de este material estaba destinada a concientizar, a movilizar. La repercusión de algunos documentales, tanto de Cine Liberación como de Cine de la Base, en los festivales de hoy, es simplemente un reconocimiento a un trabajo de conciencia y de recuperación de la memoria.

Que este tipo de difusión clandestina tuviera semejante tradición en nuestro país se relaciona con el hecho de que el cine militante fue siempre un cine de oposición, dentro de una coyuntura sumamente represiva. Experiencias de otros lugares del mundo no tuvieron necesariamente esta característica clandestina, como por ejemplo el cine cubano post-revolución, la “etapa Mao” de Jean-Luc Godard en la década del setenta, e incluso los movimientos de activistas contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos, como por ejemplo el documental *Winter Soldier* (1972), producido colectivamente por diecinueve cineastas, y distribuido anónimamente. Sin embargo, las primeras prácticas de exhibición popular más organizadas corrieron por cuenta de los soviéticos en los tempranos años de la revolución. *Agit-prop* es la abreviatura rusa de “agitación y propaganda”. Con este nombre se conocía toda actividad artística y militante (desde teatro a cine) en los albores de la revolución. En cine, los *agitki* eran películas cortas cuyo objetivo era apoyar directamente una campaña de incitación política o social. Entre 1918 y 1921 se produjeron unos sesenta *agitki*, que se difundieron fundamentalmente en los trenes y los barcos de propaganda, como *Los trenes Lenin* (1918) o el barco *Estrella roja* (1919).

Entre 1930 y 1934, el cineasta soviético Alexander Medvedkine, junto a otros treinta montadores, técnicos y actores, rescataron y resucitaron el *Agit-prop* al convertir un tren en una unidad móvil de filmación, montaje, proyección y debate popular. El tren partió de Moscú en enero de 1932 y atravesó el país durante casi trescientos días, llevando a cabo más de cincuenta películas sobre los éxitos y desafíos de la construcción del socialismo, mostrando estos filmes casi al mismo tiempo de su realización a la población filmada (campesinos, obreros, ferroviarios, etc).

Algunas décadas más tarde, durante el año 1967, comenzó una gran huelga en una fábrica de Lyon, Francia, en la que miles de trabajadores interrumpieron la cadena de montaje por varias semanas. Varios realizadores y técnicos de cine viajaron de París hacia esa ciudad en apoyo al paro. Entre ellos, Antoine Bonfanti, Michéle Bouder y Chris Marker, quienes narraron a los obreros en huelga las aventuras de Medvedkine y su cine-tren. Surgieron entonces los "grupos Medvedkine de cine-acción", integrados por obreros y cineastas, quienes durante años se dedicaron a hacer películas autorrepresentativas de sus luchas.

Los miembros de los grupos actuales en la Argentina no solamente tienen como referentes a las experiencias de Cine Liberación y Cine de la Base, sino que sus mismas prácticas de producción y difusión pueden entenderse como una continuación de las del cine político de Dziga Vertov, el *Agit-prop* y Alexander Medvedkine.

LOS GRUPOS DE HOY EN LA ARGENTINA

Con respecto a la situación actual dentro del cine y video de intervención, algunos de los grupos que más importancia han adquirido en los últimos años, fundamentalmente en el área de influencia de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, son: Cine Insurgente, Boedo Films, Ojo Obrero, Contraimagen, Alavío, Mascaró Cine Americano y Kino Nuestra Lucha. También existen varios colectivos en el interior del país: Ojo Izquierdo de Neuquén, y Santa Fe Documenta, de Santa Fe, entre otros.

Quienes trabajan con el audiovisual en la actualidad han recuperado como herramientas de lucha las experiencias del cine de intervención más significativas llevadas a cabo por los cineastas militantes en los años sesenta y setenta. Un cine que, como venimos señalando, sólo puede completarse en el acto de exhibición, ya que está absolutamente centrado en los efectos, y por eso necesita, más que cualquier otro, encontrar su público. En este sentido, los colectivos reivindican la tradición militante de Cine Liberación y Cine de la Base, y procuran la organización a nivel de la producción, pero también y fundamentalmente, en las instancias de distribución y exhibición, estableciendo redes horizontales de canales de difusión con otros grupos, centros culturales, asociaciones vecinales y asambleas barriales.

La relación entre los grupos es mucho más fluida en la exhibición que en la producción, en la medida en que en esta instancia se producen intercambios de materiales y funciones compartidas. La solidaridad en esta fase es así mucho mayor, dejando de lado las diferencias políticas que existen y que impiden que se generen experiencias de coproducción entre los distintos colectivos. Por esto, la política de gran parte de los colectivos es llevar las películas a los lugares donde el cine nunca llega y permanecer hasta el final de la proyección para armar un debate: la circulación termina entonces en esta última instancia, considerada imprescindible. Para los colectivos es importante que haya una puesta en común de las problemáticas tratadas por sus películas, en oposición a la difusión comercial tradicional, en la cual los espectadores se marchan en silencio luego de la proyección, sin ninguna posibilidad de generar una discusión o puesta en común posterior. No existe espíritu de transmisión de experiencias ni de vínculo comunitario

en las prácticas de exhibición en el circuito comercial. Lo que venimos señalando está íntimamente vinculado a pensar al film, ya no como un mero espectáculo o entretenimiento que uno ve “para pasar el rato”, sino como un dispositivo cultural que debe tener una utilidad concreta, en términos políticos y sociales, sobre el hacer cotidiano de los espectadores. De esta manera, como afirma el realizador y docente Humberto Ríos:

cuando en una fábrica ponemos en discusión un elemento que nos permite desatar preguntas y respuestas, estamos en presencia de un acto creativo colectivo. Y creo que lo hermoso de esta forma de discurrir en las fábricas, en las asambleas estudiantiles, o en otros espacios alternativos, tiene que ver con que nos podemos mirar a los ojos, podemos indagarnos e indagar al otro, y responder aún con el silencio (de la Puente y Russo, 2004: 15).

Existen también algunos grupos que se dedican únicamente a difundir, y sin necesidad de producir materiales propios, exhiben trabajos de otros colectivos, o directamente de un tipo de cine social de autor, como por ejemplo las películas de Ken Loach, o las de los hermanos Dardenne. Para estos grupos, el hecho político en sí está dado por la práctica de exhibición: la experiencia de difusión se resignifica íntegramente por el lugar en el cual se proyecta, como por ejemplo el centro cultural de una fábrica recuperada, en la medida en que el simple hecho de ir a la fábrica a ver un film, coloca a los espectadores en contacto directo con las luchas y las reivindicaciones de los obreros de esa fábrica, más allá del valor político, social e ideológico de la película que se proyecte ese día.

Por otra parte, tanto en el cine de intervención actual como en el de décadas pasadas, la distancia entre la producción y la difusión queda anulada en cuanto a la división de roles, ya que los mismos realizadores circulan por las dos instancias: con el mismo ímpetu, se dedican tanto a la realización como a la difusión de sus películas, y utilizan para ello todos los canales posibles. De esta manera, como señala el investigador y docente Guillermo De Carli:

es el concepto de película lo que se ha modificado, a partir de haberse asumido a la exhibición como parte necesaria del proceso. Y esta apropiación de la exhibición fue un aprendizaje complejo, al cual se le encontraron diferentes soluciones, que iban desde integrarse a las comunidades en donde se había estado trabajando, hasta promover la creación de espacios específicos para el documental. De una forma u otra, todos debieron construir sus propias redes (De Carli, 2004: 75).

La recuperación que los grupos actuales llevan a cabo de la memoria de las luchas militantes del pasado, asume características concretas al convertirse en ciertas ocasiones en tema específico de algunas de sus películas: una de las últimas producciones de Mascaró, Cine Americano, *Gaviotas blindadas, (Historias del PRT-ERP)* (2006), se presenta como el registro más importante sobre el partido que lideraba Roberto Santucho. Este colectivo es uno de los que más ha trabajado con la memoria histórica, ya que su producción anterior, *Uso mis manos, uso mis ideas* (2003), rescata una experiencia de alfabetización realizada en 1973 en Villa Obrera, Neuquén. Cine Insurgente es otro de los grupos que dio sus primeros pasos en la misma dirección, cuando en 1999 presentó en el cine Cosmos su primer trabajo: *Diablo, familia y propiedad*, un documental que narra las luchas sociales en los

grandes ingenios azucareros del norte argentino, recorriendo la historia desde principios del siglo pasado, hasta los cortes de ruta que se popularizaron en la década del noventa. Otros ejemplos significativos en ese sentido son: la realización de Boedo Films*, Jorge Giannoni, NN ese soy yo* (2000), que recupera la figura y el trabajo de uno de los integrantes de Cine de la Base; el mediometraje *30 años del Mayo Francés* (1998) de Contraimagen; *Carta de un escritor a la Junta Militar* (1996), e *Informe sobre 30 años del golpe en Chile* (2003), del grupo de video y acción directa Alavío.

Varias décadas después, en el marco de una recepción contemporánea, es evidente que aquellas películas de Cine Liberación y Cine de la Base se han convertido hoy en registros imprescindibles de las experiencias de lucha de esos años, como seguramente sucederá con las producciones de los grupos actuales en el futuro. De hecho, esto ya viene ocurriendo en el marco de la coyuntura actual: pasados algunos años del estallido popular de diciembre de 2001, los trabajos que salieron a la luz en aquellos días, -realizados en algunos casos con mucha rapidez y desprolijidad, en un marco de gran urgencia; y en otras ocasiones con tiempos más distendidos, que permitían producciones con mayor elaboración formal-, constituyen hoy un material de archivo fundamental y prioritario para cualquier acercamiento en imágenes a esos convulsionados meses.

Luego del 19 y 20 de diciembre de 2001, hubo un replanteo del tipo de exposición y distribución de las realizaciones audiovisuales. A partir de esa fecha, las películas comenzaron a proyectarse en espacios nuevos, generados a partir de la crisis, que hasta ese momento no existían, como las distintas asambleas barriales, por ejemplo, y específicamente la asamblea interbarrial que se llevaba a cabo una vez por semana en el Parque Centenario. Surgió así una demanda que amplió inmediatamente el abanico de proyección y distribución en lugares alternativos. Se generaron además otras instancias de difusión: a través de la programación de la televisión publica, por ejemplo, o mediante la posibilidad de subir videos a sitios gratuitos en Internet, como los conocidos Youtube y Livevideo. Alavío es uno de los grupos que incursionó en esta modalidad al subir a Internet, por ejemplo, su video homenaje al escritor Roberto Walsh: *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, además de almacenar en su propia página web videos y audios on line de sus realizaciones.

En lo que respecta a la televisión pública, no hay una postura unánime al respecto, ya que, cuando ésta les da lugar a los filmes de los colectivos, lo hace por cooptación: las producciones de estos grupos son usadas políticamente por el gobierno de turno y sus películas sufren el abuso excesivo de la tanda publicitaria, entre otras graves distorsiones. Por otro lado, no se generan en este tipo de difusión mediatizada instancias de discusión y debate, lo que conlleva la desnaturalización de la función primaria del film. Pese a esto, algunos colectivos consideran que es importante ocupar diversos espacios y presentar batalla desde el interior mismo de los medios masivos de comunicación, por lo que ciertas películas alcanzan una difusión tradicional, especialmente a través de la televisión pública y en algunos casos, del estreno comercial.

Por otra parte, tanto Alavío como Cine Insurgente han realizado además prácticas de televisión alternativa y comunitaria en distintos barrios y localidades del Gran

Buenos Aires, como Claypole, Quilmes y Solano. En todos los casos, los grupos llevaban los transmisores a la zona para poder efectuar las emisiones de los programas, que eran conducidos, la mayoría de las veces, por los propios vecinos del lugar, generando así nuevas experiencias de contacto cara a cara entre los colectivos y los espectadores-sujetos de las luchas populares, devenidos aquí también en correalizadores.

Gracias al trabajo de estos grupos, el documental empieza a tener un objetivo que va mucho más allá de difundir, discutir, debatir o informar: en última instancia los materiales sirven, por ejemplo, para generar encuentros que hagan efectivos un aporte a un fondo de huelga. De esta manera, el cine da un salto cualitativo importante, en la medida en que las películas de estos grupos tienen un objetivo que escapa al mero goce estético. Lo principal es lograr que las memorias de las luchas que ellos representan en sus filmes se difundan, tanto en el interior de los movimientos como en otros ámbitos, para obtener solidaridad por parte de otros sectores sociales y políticos.

UN CASO CHILENO

Patricio Guzmán, integrante de la tríada fundamental del cine político chileno junto a Miguel Littín y Raúl Ruiz, y realizador del clásico *La batalla de Chile* (1977), estrenó en nuestro país *Salvador Allende* en el año 2006. Actualmente vive en París y es considerado director de "documental de creación", una definición que surgió a mediados de los años ochenta en Francia, según la cual el documental trabaja con la realidad y la transforma gracias a la mirada original de su autor, dando prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Guzmán no encuadra hoy su cine dentro de movimiento político alguno, pero reconoce que su trabajo es político, y se muestra preocupado por los problemas para el intercambio de documentales latinoamericanos. Sostiene que en Chile no existen circuitos de exhibición alternativos: los espacios fuera de los comerciales son muy débiles, con dos o tres salas de arte y ensayo no demasiado bien administradas:

Yo hice un festival documental en Chile que ya tiene diez años, pequeño, modesto, pero que reúne al grupo de productores y realizadores documentalistas independientes, que son un grupo como de treinta personas. Ellos mismos crearon una asociación de documentalistas y hacen lo que pueden para defender un espacio para el documental. Los distribuidores son en su mayoría personas muy viejas de edad, son comerciantes, no apoyan ninguna causa dudosa, están preocupados por la contabilidad, no arriesgan nada. Es muy fácil ser distribuidor en América latina: recibes la publicidad, recibes el trailer, recibes la copia, está todo masticado... el problema es cómo distribuir el cine nacional, o sea cómo arriesgarse un poco. (Russo, 2006: 8).

Para Guzmán, el documental tiene una enorme importancia, ya que se trata de "la última tribuna del hombre contemporáneo para hablar, uno de los pocos espacios que van quedando para expresarse sin el formato del mercado" (Russo, 2006: 10). Sostiene que este género cinematográfico está en los márgenes del sistema; que la difusión es limitada; la crítica no lo entiende; los europeos no se enteran de lo que ocurre en Latinoamérica al respecto, y los latinoamericanos tampoco conocen lo que

sucede en Europa, México o Japón. Sobre su experiencia con la exhibición de *Salvador Allende* en Francia, relata:

me ha pasado escuchar historias tremendas. En Francia se acostumbra a dar la vuelta al país, cuando sale una película tuya te piden que vayas promocionando la película por todas las ciudades. Dura como un mes, a veces un mes y medio, hemos ido a treinta o treinta y cinco ciudades distintas, y en todas partes se levanta alguien, y te dice: "mire, yo estoy aquí porque yo no lo conocí, era chico, pero vi a mi padre llorar delante del televisor el día que Allende murió, y a partir de ahí he investigado qué era Chile, y por eso estoy aquí delante de usted". Y esto te lo dice gente muy emocionada, jóvenes de los lugares más remotos. Tú dices, "pero cómo es posible que este hecho toque a una y otra generación y que sea la bisagra del despertar de la conciencia ante la vida, el mundo, la política, las ideas". Y en todas partes soy perseguido por este tipo de episodios, que se repiten periódicamente. (Russo, 2004: 12)

UN CASO BRASILEÑO

En la misma época en que Solanas y Gleyzer desarrollaban experiencias de cine militante en la Argentina, a principios de los años setenta surge en la República Federativa de Brasil el *Cinema da Rúa*, basado en el trabajo que realizó João Batista De Andrade en la Televisión Cultura de San Pablo. Este realizador puso en pantalla imágenes del Brasil que no mostraba la dictadura: la vida en los barrios, los ambientes populares, las fábricas. Sus documentales despertaron el interés de varias organizaciones barriales que solicitaban copias para discutir en sus grupos. El movimiento cineclubista asumió la distribución de los filmes que realizaba De Andrade, y las películas se exhibían en forma clandestina. Después de las proyecciones escribían una suerte de relato: cuánta gente fue y qué se había discutido. Fue tal el suceso de estas exhibiciones que un periódico de San Pablo le hizo una entrevista y la tituló "El Cinema da Rúa de João Batista De Andrade".

Más de treinta años después de aquella experiencia, el director paulista reflexiona sobre la exhibición de hoy, y cuenta que en Brasil los movimientos cineclubistas crecieron y crearon algunas salas especiales para exhibir únicamente cine brasileño y cine independiente del resto del mundo, pero el problema es que, en general, sólo concurren al cine las clases medias y altas. La gente más pobre no frecuenta las salas: los barrios carecen de cines y las clases populares se tienen que contentar con la programación de la televisión. Sin embargo, De Andrade señala como un fenómeno nuevo que diversos movimientos sociales, (como el Movimiento Sin Tierra, algunas naciones indígenas, favelas organizadas y movimientos de mujeres), crearon sus propios grupos de comunicación y producen sus películas.

Pienso que es muy importante que haya este tipo de distribución alternativa. Yo no reniego del mercado, porque soy también un realizador de largometrajes de ficción. Es muy importante estar presente en el mercado tradicional porque allí es donde se confronta con el cine norteamericano, y donde se establece un diálogo con el público. Pero es fundamental la exhibición paralela, para llevar la película a la escuela, a los sindicatos, a los grupos de trabajo. (de la Puente, 2004: 9)

Para este director, uno de los problemas del cine latinoamericano es que siempre fue muy difícil el contacto y el intercambio:

Nosotros estamos en nuestras islas, es muy difícil hacer un trabajo en común. Y la dificultad de desarrollar un trabajo individual es tan grande que no hay tiempo ni energía para intentar un trabajo conjunto. Entonces cada uno de nosotros intenta hacer su trabajo en su país, y a veces nos encontramos en el Festival de La Habana. Ahí conocí a mucha gente: a Solanas, a Birri, conocí a la gente del cine cubano, a los cineastas de Bolivia, de Chile, de Uruguay; pero el problema es que existe una sumisión audiovisual al cine norteamericano. Siempre he dicho que lo que nos une es el cine norteamericano. Siempre vemos cine americano pero no vemos nuestras propias películas, y la lucha es siempre la del cine nacional contra el cine americano. No hay espacio para los otros, ni siquiera para nuestros hermanos de otros países latinoamericanos. (de la Puente, 2004: 13)

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

Si bien la historiografía del cine político reconoce el encuentro de Argel, que fue paralelo a la IV Cumbre de Países no Alineados de Argel de 1973, menos conocido fue el encuentro que se hizo en la Argentina, llamado *Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo* de 1974, a la que llegaron representantes del cine africano y latinoamericano. Esas solidaridades y espacios en común se quebraron al expandirse la represión por el continente, a la vez que caían los regímenes independentistas africanos.

Es innegable que la falta de redes efectivas que conecten las producciones de los grupos del Tercer Mundo, generó siempre un problema importante al momento de pensar la difusión de los materiales entre sectores de distintos países con las mismas problemáticas y necesidades. Tal vez dentro de este panorama, el Festival Latinoamericano de la Clase Obrera impulsado por Ojo Obrero desde hace algunos años, se presenta como un intento de revertir la situación. Los problemas principales siguen siendo, por un lado, cómo lograr una exhibición que trascienda el espacio de los festivales y llegue a sectores populares fuera de las fronteras nacionales; y por el otro, cómo hacer frente al enemigo común: la penetración imperialista de las imágenes norteamericanas. Humberto Ríos lo define así:

cine y política van siempre unidos, son inseparables. Recuerdo que (el director brasileño) Glauber Rocha decía que el mejor cine político, -y yo agrego también militante-, es el cine de Hollywood. Veamos qué ocurre hoy con los jóvenes admiradores del cine de Hollywood: les transformó las costumbres, la vestimenta, la lectura, la mirada, la comida. Ese es un cine absolutamente transformador. Yo siempre hago un desafío, una vez lo hice en La Habana, a unos jóvenes estudiantes de cine: cuando quieran tomar conciencia, pregúntense: cuántos impactos, veinticuatro imágenes por segundo, por diez segundos, por un minuto, por una hora, por un día, por un año o por cincuenta, tenemos en la cabeza. Cuántos impactos en la conciencia, contra los cuáles no hemos tenido ningún armamento de defensa. Hagan la cuenta, van a ver: son miles de millones de impactos. Y eso es política. Y eso es cine militante. Creo en hacer un cine militante desde el otro lado, desde el

lado de la contrainformación, desde el lado de la contraconciencia. (de la Puente y Russo, 2004: 15)

Contrainformación, memoria, e identidad colectiva: he aquí los conceptos fundamentales a los que el cine militante contribuye desde la práctica de la exhibición.

LA LUCHA POR LA MEMORIA ES LA LUCHA POR EL PRESENTE

La imagen de la felicidad es inseparable de la imagen de la liberación.
El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención.
¿No nos sobrevuela algo del aire respirado antaño por los difuntos?
¿Un eco de las voces de quienes nos precedieron en la tierra
no reaparece en ocasiones en la voz de nuestros amigos?
¿Y la belleza de las mujeres de otra época no deja acaso
unirse a la de nuestras amigas?
Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra.
Se nos concedió, como a cada generación precedente, una débil
fuerza mesiánica sobre la cual el pasado hace valer una pretensión.
Es justo no ignorar esa pretensión.

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia" Tesis II (Lowy, 2002: 54)

Como venimos señalando, el trabajo sobre la memoria en el cine de intervención se da en un doble sentido: por un lado, multiplicando las imágenes de las reivindicaciones políticas y sociales mediante sus películas; y por el otro, a través de la metodología de exhibición como transmisión de herramientas de lucha, que recuperan experiencias previas.

Desde esta perspectiva, la memoria es y ha sido siempre un campo ideológico de batalla: se constituye como una operación de selección que en esa misma elección, -en lo que elige recordar, pero también en lo que olvida-, lleva inscripta su propio sesgo ideológico. Como sostiene Alejandro Kaufman, al referirse al drama de la memoria y la identidad en la Argentina: "hay una forma de olvido que consiste en recordar de cierta manera, y hay una forma de recuerdo que consiste en olvidar de cierta manera" (Kaufman, 2002: 154).

En este sentido, para Walter Benjamin, el pasado es un tiempo portador de redención, en tanto que, a partir de las luchas libradas en ese tiempo, "es posible alcanzar la rememoración histórica de las víctimas del pasado" (Löwy, 2002: 56). Pero para que tal reparación pueda llevarse a cabo, es necesario cumplir con los objetivos por los cuales aquellas generaciones pasadas, vencidas ya, lucharon y no lograron alcanzar. Por lo tanto, esta recuperación de las luchas y de las víctimas del pasado sólo puede realizarse en un presente activo. Se trata así de transformar el presente, caracterizado por la misma situación de injusticia y de explotación que el pasado. Este tiempo, entonces -como sostiene Michael Löwy en su libro sobre las Tesis de la filosofía de la historia de Benjamin- sólo podrá comprenderse a la luz del presente, y su verdadera imagen es fugaz y precaria, "como un relámpago".

De esta manera, se lucha por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda, lo cual implica una discusión estético-ideológica que conlleva también diferencias entre los grupos. Estas múltiples representaciones sociales son muchas veces contradictorias, y por eso se trata de una construcción con diferentes perspectivas. Cada registro de una lucha social pone en juego así una pluralidad de memorias. A través de las prácticas de exhibición se logra abrir las memorias a una multiplicidad creciente, para que no puedan ser manipuladas por los medios masivos, o por el Estado, -a quien le interesa mantener una memoria hegemónica y centralizada, (como por ejemplo a través de la televisión pública, como señalamos arriba). Se genera así una brecha entre la memoria "oficial", -aquella que se petrifica en el monumento, que se encierra en el museo-, y aquellas memorias contrahegemónicas que socavan, reavivan y reinterpretan el pasado bajo la luminaria del presente. De lo que se trata es de salvar para estas memorias todo lo que es dejado de lado por los poderosos, quienes están siempre dispuestos a excluir y aplastar. Se trata así de hacer estallar la uniformidad de la historia, recuperando las tradiciones de resistencia de las generaciones pasadas.

A partir de una memoria plural, descentralizada, no manipulada, inasible, la subjetividad de cada uno se pone en riesgo –la propia memoria en primer lugar, y la manera en que se desearía transmitirla y compartirla: el uso del espacio público, además de brindar insospechables ocasiones de resistencia puede en realidad ofrecer aperturas hacia nuevas formas posibles de autoafirmación y de autorepresentación-. (Paola Di Cori, 2002: 87).

Los grupos de cine de intervención política hacen de las prácticas en el espacio público su terreno habitual, con las proyecciones en asambleas, cortes de ruta, manifestaciones, que irán dejando lo que Leonor Arfuch denomina "huellas vívidas en la memoria colectiva". Como sostiene esta investigadora, "la calle fue transformándose en escenario obligado de participación y experimentación, en el territorio por excelencia de la compleja aleación entre arte, compromiso y política" (Arfuch, 2004: 114).

¿CÓMO SE RECUERDA EL PASADO?

Dentro de las distintas formas de contribuir a la conformación de una memoria colectiva, las imágenes se constituyen como uno de los recursos fundamentales en las sociedades contemporáneas.

Siguiendo a Paul Ricoeur, el investigador Gustavo Aprea señala que "la capacidad que tiene el dispositivo cinematográfico para mantener vivos y actualizar hechos ocurridos en otro momento potencia su relación con la memoria" (Aprea, 2006: 194). Sostiene que por esa capacidad de traer al presente algo que no está, la memoria se puede homologar con las imágenes que desarrollan la misma operatoria. La imagen está en el lugar de lo representado, reemplazando algo que no está, y por eso el cine une estas dos posibilidades: trae imágenes y con ellas la posibilidad de generar recuerdos, de ahí su capacidad evocadora.

Ya que el cine en particular -y el audiovisual, en general- es uno de los reproductores y transmisores más destacados de las prácticas culturales, cabe

entonces preguntarnos: ¿a qué imágenes van a recurrir los espectadores futuros de nuestros países cuando quieran conocer las problemáticas del presente? ¿Qué prácticas y saberes rescatarán en la construcción de la identidad social?

Al intentar responder a estos interrogantes, no pierde vigencia lo que señaló el cineasta cubano Santiago Álvarez, hace ya casi treinta años:

En la tarea de contrainformación que realizan los cineastas revolucionarios hay que destacar de manera singular la obra de los latinoamericanos que, dentro y fuera de sus países, luchan por afirmar la cultura nacional, convirtiendo al cine en un arma al servicio de la liberación nacional.... estas obras serán vistas hoy y mañana como una muestra de cultura militante, que, unas veces aprovechando toda la tecnología contemporánea, y otras, de forma casi rudimentaria, han salvado para la posteridad la imagen del presente. (Álvarez, 1978: 5)

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, S. (1978). *El periodismo cinematográfico*. La Habana: Festival de Cine Joven.

Aprea, G. (2006). La memoria visual del genocidio. En G. Yoel (Comp.), *Pensar el cine 1* (pp. 185-208). Buenos Aires: Manantial.

Arfuch, Leonor (2004). Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real. *Pensamiento de los Confines.* 15, 111-120.

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: editorial Gustavo Pili.

Birri, F. (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: UNL.

De Carli, Guillermo (2004). Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina. *Zigurat*. 5, 71-81.

de la Puente, M. y Russo, P. (2004). *El compañero que lleva la cámara – cine militante argentino contemporáneo.* Tesis de grado número 1455 no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Argentina.

de la Puente, M. y Russo, P. (2004) *Entrevista a Fernando Birri*. Manuscrito no publicado, Buenos Aires, Argentina.

de la Puente, M. y Russo, P (2004) *Entrevista a Humberto Ríos*. Manuscrito no publicado, Buenos Aires, Argentina.

de la Puente, M. (2004) *Entrevista a João Batista de Andrade*. Manuscrito no publicado, Buenos Aires, Argentina.

Di Cori, P. (2002). La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 87-107). Buenos Aires: Prometeo.

Getino, O. y Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

Kaufman, A. (2002). Sobre el drama de la memoria y la identidad en la Argentina. En A. Birgin, J. Trímboli, (Comps.), *Imágenes de los 90* (pp. 151-178). Buenos Aires: Biblioteca del Docente GCBA.

Löwy, M. (2002). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia".* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mestman, M. (2000, noviembre) Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974). En Universidad Nacional de Entre Ríos. *V Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*.

Mestman, Mariano (1999). La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. 10, 52-65.

Mestman, Mariano (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina). En Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).* Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Mestman, M. y Peña, F. M. (2002). Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política. En *Filmhistoria On line*, número 3, volumen 12. Disponible en:
www.pcb.ub.es/filmhistoria/filmhistoria3_2006.htm

Mestman, Mariano (2001). Postales del cine militante argentino en el mundo. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. 2, 87-102.

Peña, F. M. y Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Russo, P. (2006) Entrevista a Patricio Guzmán. Manuscrito no publicado, Buenos Aires, Argentina.

Solanas, Fernando (2006). Historia política y cine. *Pensamiento de los Confines*. 18, 163-171.

Solanas, F. (1995). La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino. En *Así de simple 1 (*pp. 139-155). Santa Fe de Bogotá: Editorial Voluntad S.A.