

telas, adaptadas para eliminar la transpiración y darle un mayor uso. Tanto Adidas como Nike aplicaron gran inversión y expectativas.

Nike y sus avances consiguieron vestir a 9 selecciones (entre ellos Brasil y Holanda), Adidas a 6 seleccionados (entre otros a Argentina, Alemania, Francia y España). Pero como en avances y mejoras no estuvo todo dicho, la firma Puma se dio con 12 seleccionados.

Los grandes eventos han captado la atención de las personas desde inicios de la humanidad, hoy estos acontecimientos sirven para aplicar no solo conceptos económicos, profesionales y educativos, sino también para mostrar estructuras de organización, montaje y trabajo dentro de cualquier reunión o evento, ya sea que participen e intervengan 1, 2, 3, 4 ó 32.000 millones de personas.

## Del subcine al tercer cine Aproximación al cine político argentino de los '60

Ariel Direse

*Si hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común, no hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor.*

Frantz Fanon

La década del sesenta para América Latina fue un período de efervescencia social y cultural, en parte por el puntapié inicial -y crucial- de la revolución cubana como así también la victoria popular acaecida en Chile más tarde en 1973, sumada a una valoración internacional de nuestra literatura que alcanzaba el *status* de alta cultura en las voces de García Márquez, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y Lezama Lima entre tantos y, por otra parte de su cine, en las formas del *Cinema Novo*, del grupo Cine Liberación, en la figura de Miguel Littin y Patricio Guzmán y en los distintos aportes cubanos; el golpe al presidente chileno Salvador Allende marcaría una veloz desaceleración, en torno a esas expectativas, al tiempo que los gobiernos dictatoriales iban instalándose sistemáticamente en todo los países del Cono Sur. Como un presagio de esto, en cierto sentido Argentina jugaría un papel relevante y anticipatorio del "horror" que se aproximaba con su producción cinematográfica de esos años. Entre las variadas producciones que se podrían destacar es sin duda *La hora de los Hornos* una de las más relevantes junto a los *films* anteriores de Fernando Birri o los posteriores de Gleyzer, Prelorán y tantos otros que se enmarcaron en una vertiente política de lo cinematográfico como opción a una realidad social cada vez más oscura.

*La hora de los Hornos*, del Grupo de Cine Liberación, con realización de Fernando Ezequiel "Pino" Solanas y Octavio Getino, estrenada oficialmente en el Festival de Pésaro, Italia, en el año 1968 recién pudo ser vista en Latinoamérica en lo que fue la I Muestra de Cine Docu-

mental Latinoamericano de Mérida, en Venezuela. El *film* ya había circulado en nuestro país pero en forma clandestina dadas las circunstancias públicamente conocidas.

*La Hora de los hornos* consolidó y formó parte de una vanguardia artística de ruptura. Una vanguardia integral porque abarca el campo del arte, de la política, de la ética, de la estética. En ese sentido, esa vanguardia integral -que abarca todos estos campos -hace que el cine se acerque a una dimensión de lo social que toca, inevitablemente, el compartimento de la historia misma.

*La hora de los hornos* como documental enraizado dentro de una vertiente del cine político, se acerca a una visión de la historia, que estaba acallada, ocultada, tergiversada. Una de las funciones principales que alcanza este *film* dentro de la cinematografía argentina y, dentro de la vertiente latinoamericana, es: desocultar esas voces del pasado, dar voces a los históricamente acallados, y a partir de ello generar una diversidad de voces que enriquezcan el campo de sentido.

De esta manera, el *film* propone y gesta un nuevo programa comunicacional, es decir, si, *La hora de los Hornos* como estandarte de la cinematografía y del campo político argentino es en sí parte de una vanguardia artística mayor, esa vanguardia es entonces de ruptura, su objetivo más claro y funcional, como lo dijimos, es proponer un nuevo programa comunicacional. ¿Qué se entiende por un nuevo programa comunicacional? En principio, trabajar sobre dos relaciones fundamentales; primero: la relación que existe entre la obra y el espectador, como la cantidad de opciones estéticas que uno podría trabajar, la cantidad de posibilidades estructurales y narrativas que uno podría elaborar, y en particular responder la incógnita acerca de ¿Cuál es la dialéctica que se produce entre esa obra y ese espectador?

El *film* analizado podría haber sido un caso aislado si no fuera porque también mediaban condiciones políticas y culturales, que en nuestro país, alentaban la producción de un cine congruente con aquellas propuestas. Pues "las 'novedades' que entonces irrumpían en las pantallas de la región pudieron transformarse en verdadera innovación porque ellas se articularon en un movimiento práctico-teórico que creció con la fuerza irresistible que le confería el contexto histórico"<sup>1</sup>

Desde el principio, la cinematografía argentina, incluso en el período mudo con el "Negro" Ferreyra que luego continuaría en el sonoro con su agudo sentido para representar la realidad hasta el trabajo cada vez más importante de un Torres Ríos que describía lo popular cotidiano con gran elocuencia, el terreno del cine nacional ya auguraba y propugnaba una función crítica sobre la oscilante realidad argentina. El imaginario colectivo estaba siendo preparado en las salas cinematográficas casi sin que alguien se lo haya propuesto conscientemente. Como menciona Getino y Mahieu, recién a finales de los años '30, con los primeros *films* de Mario Soffici: *Kilómetro 111* y *Prisioneros de la tierra*, Argentina logra consolidar una cinematografía seria comprometida con la realidad social.

Como este trabajo pretende analizar algunas relaciones producidas después de la segunda mitad del siglo XX,

y en particular la cinematografía de los años sesenta, es indispensable, en pos de la síntesis, provocar saltos obligados en la historia. Lo que se intenta decir, aquí, es que lo que pasó en los '60 fue la exacerbación, en la búsqueda de la ruptura con lo hegemónico y lo experimental de nuestra cinematografía provocada por un contexto, ya no nacional sino mundial, pero que, por suerte, algunos realizadores anteriores supieron ver y analizar desde los comienzos de nuestra cinematografía como lo señalábamos en el párrafo precedente. En un análisis más extenso no podríamos dejar de nombrar a Hugo del Carril con *Las aguas bajan turbias*, a Lautaro Murúa con *Shunko* y *Alias Gardelito*; Fernando Ayala con *El jefe*; José Martínez Suárez con *El crack*; David José Kohon con *Prisioneros de una noche y Tres veces Ana* o las películas contemporáneas a *La hora de los Hornos* como *The Players versus Angeles Caídos* de Fischerman; *Mosaico* de Paternostro o *Invasión* de Hugo Santiago como tantos otros. Nuestras disculpas a ellos, por esta elipsis obligada.

De todos modos, en este contexto, no podemos privarnos de analizar otros *films*, que son parientes directos del Grupo Cine Liberación y de alguna manera sus antecesores. *Tire dié*, de Fernando Birri (1958), un mediotraje documental, denominado como la "primera encuesta social" realizada en el país, impactó fuertemente en los jóvenes realizadores que vieron en ella – por su metodología y economicidad de realización – la posibilidad de llegar al cine como un medio de expresión posible. Pues la otra relación que establece el cine político es la de "arte y sociedad", para nuestro caso, más puntualmente: la relación entre cine y sociedad. Con respecto a ello, en 1961 Glauber Rocha decía: "Nosotros no queremos ser Eisenstein, Rosellini, Bergman, Fellini, Ford, nadie. Nuestro cine es nuevo, por que el hombre brasileño (puede leerse como latinoamericano)<sup>2</sup> es nuevo y la problemática brasileña es nueva y, nuestra luz es nueva. Por esto, nuestras películas ya nacen diferentes de los cines de Europa". En este sentido, este nuevo programa comunicacional proponía un espectador absolutamente nuevo.

La escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, donde se formó y trabajó posteriormente Birri, era en cierta medida la concreción de un laboratorio para el nuevo programa comunicacional, pues promovió su propia fundamentación teórica de funcionamiento y objetivos en las palabras de Fernando Birri: "El subdesarrollo es un hecho para América Latina, la Argentina inclusive (...) Sus causas son conocidas: el colonialismo de fuera y de dentro. El cine de esos países es una parte de las características generales de esta superestructura, de esta sociedad, y la expresa con todas sus deformaciones. Ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo, excluye al pueblo: No ofrece ninguna imagen de este pueblo. Ofrecerla sería ya un paso positivo: la función del cine documental (...)

Conclusión: Enfrentarse a la realidad con la cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se hace cómplice del subdesarrollo es un subcine". Y este subcine no vendría a ser después otra cosa que aquel Tercer cine proclamado por el Grupo de Cine Liberación y que venían a continuar aquel camino

iniciado en Santa Fé como un cine de testimonio más cierto y más verdadero. El Grupo de Cine Liberación, continuaba, de alguna manera, una obra ya iniciada. Sus necesidades cinematográficas, ideológicas y expresivas los han llevado a indagar en esa búsqueda. Pues entendieron que –como dijo Solanas– "nada nace de la nada" y consecuentemente el arte y el trabajo intelectual son siempre continuaciones de trabajos y aportes anteriores.

A partir de lo antedicho podríamos enumerar algunas características fundamentales del cine político y por consiguiente de estos *films*<sup>3</sup>: la primera cuestión, que no es estrictamente cinematográfica tiene que ver con una oposición conceptual a los modelos hegemónicos de narración, de comercialización y de producción; en segunda instancia, el problema de abordar una realidad histórica, ya no como descripción de esa realidad histórica, sino como un objeto de producción de sentidos. Como tercer punto, descartar la objetividad en el sentido de hacer explícitas las mediaciones del emisor del discurso y su ideología. El emisor del discurso tiene que hacerse explícito en ese discurso. Por último el cine político necesitaría ser emisor, para hallar un receptor activo, y que ese receptor activo se transforme, finalmente en un nuevo emisor, con una nueva producción de sentido; de ese nuevo programa comunicacional, al que nos referíamos y, finalmente, ser ese el objetivo, la movilización de quien plantea una problemática, un conflicto social.

La utilización de intertítulos en *La hora de los Hornos* iba, por ejemplo, en este sentido; tomada de la *nouvelle vague*, quien a su vez la había tomado prestada a los soviéticos, los intertítulos ya no cumplían una función descriptiva, o de representación de diálogos, sino que era la propia "voz" del autor la que aparecía en pantalla. Esto implicaba una concepción desde la producción la importancia del "momento" de la proyección. Pues la estructura de *La hora de los Hornos* está pensada para ser detenida durante la proyección ¿Cuál era el objetivo de aquello? En principio, librar al espectador de la alienación de lo espectacular, es decir, de hacerle entender que no hay una sola forma de ver cine. En esta línea *La hora de los Hornos* tenía ciertas "condiciones" de proyección, pues, la mayor de las veces, -o cuando las condiciones lo permitían- se proyectaba conducida por un relator. En la segunda y tercera parte del *film* la proyección debía ser interrumpida en determinados momentos, y allí se abría la obra al público. El relator era una especie de secretario político, un organizador de la proyección al que se le dan ciertas instrucciones. Estas instrucciones variaban, generalmente, según el auditorium. Al respecto Solanas señala: "Lo que importa es el momento vivo en que se hace la proyección, la reflexión y discusión de los problemas planteados. Así nuestro *film* es un *film* inconcluso (...) lo más importante para nosotros es que nuestro *film* se asume ya no como cine-cine, sino como acto, como acción, como instrumento para la desalienación y la reflexión dentro de una larga guerra de liberación"

En parte estas experimentaciones fueron comenzadas por Birri, en otro sentido al que le diera la dupla Solanas-Getino, pero no por ello menos importantes; de hecho

“esas primeras experiencias” fueron el motor de todas las innovaciones estilísticas de intervención posteriores.

En la línea de la ruptura con lo “espectacular” ya había incursionado tempranamente Birri con su *film Los inundados* (1961), que aunque aborda la ficción experimenta una extraña mezcla de “dos tendencias irreconciliables a lo largo de la historia del cine nacional”<sup>4</sup>, la de un cine falsamente popular o populista, por un lado, y la de aquella que surge en reacción a un nuevo cine más elitista. En suma, Birri, en *Los inundados* rechaza la negación del “primer cine” como un cine de elite pero incluye el costado popular, postulando de esa manera un “tercer cine”, que aunque aún no tuviera esa denominación y lo que ello connotó, algunos ya acuñaban el término y lo guardarían celosamente para utilizarlo años más tarde. Birri logró conjugar lo impensado: un cine intelectual y popular, “realista y crítico” al mismo tiempo.

Siete años después, y con el país en una verdadera debacle político-cultural ayudado por un contexto internacional bastante inestable y frágil pero a su vez peligroso, les había tocado la “hora” a aquellos jóvenes realizadores que encontraron en Birri a un maestro. Era hora de que los “alumnos” pusieran manos a la obra.

Durante la muestra en Pésaro, de *La hora de los Hornos*, el ya autodenominado Grupo Cine Liberación emitió su primera declaración pública: “No hay en América Latina espacio ni para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son sólo formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de la liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema. Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte, ni con el hombre abstracto. Es ante todo con la liberación de nuestra Patria (...) *La hora de los Hornos*, antes que un *film* es un acto. Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos”.

Ahora bien, en este sentido podemos hablar de una necesidad de demolición de la institucionalidad, refiriéndonos como institucional a lo que conocemos como “lo industrial” e incluso ampliando o actualizando más el término lo que dio en llamarse las “industrias culturales”, para nuestro caso en el cine, claro. Pues el cine político necesitaba demoler ese carácter institucional e industrial instalado por las vertientes del cine hollywoodense.<sup>5</sup>

Esta proclama fue también hecha oportunamente por Rocha en su famosa “estética de la violencia”; García Espinosa lo hizo con su artículo sobre “el cine imperfecto”, y ahora el Grupo Cine Liberación lo hacía con la teoría del Tercer cine.

Porque también el cine político, es además, activamente anticipatorio a todo lo que pasa ¿por qué? Porque debe ser un puente entre lo viejo y lo nuevo, es decir, actúa necesaria y obligadamente como un proceso de síntesis.

Esto implica la posibilidad del cine de documentar, de ser “testigo” y, a su vez, partícipe; porque además debe hacer partícipe a los actores sociales, de esas problemáticas sociales particulares, actuando de nexo entre “ese” estadio de herencia viejo, a una actitud nueva. Debería proponer, en suma, una mirada múltiple en contra de la mirada única.

Por lo tanto es fundamental que el cine político recupere su potencial subversivo ¿Qué significa que el cine político recupere su potencial subversivo? Significa volver, de alguna manera, a crear sentidos complejos, sentidos cuestionadores y enriquecedores.

El cine político se mantendrá activo, en tanto sepa mantener activo a su receptor y convertirlo -como dijimos- en un posible emisor, es decir, que ese receptor pueda ser protagonista del poder social, a partir de la creación de sentidos. Por ejemplo en la segunda y tercera parte de *La hora de los Hornos*, “el *film* se niega como *film* y se abre participante -como lo anticipábamos- como acto. El *film* es desarrollado y completado por los participantes, únicos protagonistas de la historia que el *film* recoge y testimonia; se afirma la posibilidad de una comunicación profunda entre los compañeros, que son los protagonistas de la lucha de la liberación: aquellos que están en la pantalla y en la sala al mismo tiempo. Y esto lo entendieron bien Solanas y Getino cuando aluden -hacen referencia- en *La hora de los Hornos* a una de las últimas escenas de *Tire dié*, la de los dos chicos corriendo al borde del puente, esperando que algún impávido viajero arroje la moneda que nunca llegará. El montaje del *film*, incorpora su propia lectura de la cita, transformándola en alegoría. Pues ahora no solo se alude a la injusticia social documentada años atrás por Birri sino que se plantea explícitamente actuar contra ella (injusticia).

Según el historiador Bernini, como lo citan en su libro Getino y Velleggia, esa secuencia: “...está allí como parte del reconocimiento en el que Cine Liberación encuentra antecedentes dentro del cine, pero para mostrar a la vez su superación y añadirle entonces un sentido que originalmente no posee, como hace con todos los fragmentos que el *film* cita y con sus propios materiales fragmentarios, sean rodados por el equipo, imágenes documentales, publicitarias o de archivo (...) El documental de Solanas y Getino haría compatibles un cine como instrumento de la política y un cine político no instrumental, el cine de avanzada estética que afirma su autonomía frente a la política, aunque los realizadores de esta vanguardia no nieguen sus ideas políticas.”

Para este punto es importante no confundir: que no se trata de imponer una mirada, ni siquiera como una mirada “en contra” de la mirada hegemónica. Sino que el objetivo del cine político es tratar de multiplicar “las miradas”. No es una cuestión de imposición pues el cine político no debe tratar de imponer, sino, por el contrario, multiplicar las miradas acerca de nuestras realidades complejas ¿por qué? para generar nuevos imaginarios que están en constante gestación, estos imaginarios que son frutos de nuestras futuras películas. Presente, pasado y futuro van siempre imbricados y, el cine político va en busca de algunas cosas acalladas del pasado para hacerlas presentes y así ver el futuro

que viene, por eso hacíamos alusión a que es un puente entre lo viejo y lo nuevo. Entonces, si sabemos que presente, pasado y futuro están imbricados, apropiarse de una porción del pasado oculta, significa apropiarse también de nuestro presente y, por ende de nuestro futuro. Esta es nuestra obligación como cineastas, en el sentido político.

#### Notas

<sup>1</sup> Getino, O.; Velleggia, S. (2002) *El cine de las historias de la revolución* (1967-1977) Altamira.

<sup>2</sup> Si bien Rocha hacía alusión al Cinema Novo, su concepción es extensible a la problemática argentina y latinoamericana en general.

<sup>3</sup> Para una comprensión más detallada de los conceptos de oposición a las hegemonías narrativas, de comercialización y de producción, como así también al entendimiento de la historia como un productor de sentidos y finalmente sobre el concepto de demolición de la institucionalidad, recomiendo el valioso análisis de Octavio Getino en su libro *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*, Getino Octavio, Buenos Aires, Puntosur, 1990 y *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas de cine político en América Latina* (1967-1977), Octavio Getino/Susana Velleggia, Grupo Editor Altamira.

<sup>4</sup> *Ibíd.* nota 1.

<sup>5</sup> *Ibíd.* nota 3.

#### Bibliografía

- AA.VV. *Cine del tercer mundo* (comp.), año 1, número 1. Montevideo: Cinemateca del tercer mundo ed.
- Bürger, Peter (1987) *Teoría de las vanguardias, Ficha de Cátedra*. Buenos Aires: UBA, FACULTAD DE Filosofía y Letras, ediciones Península.
- Frías, Isaac León (1979) *Los años de la conmoción, Cuadernos de Cine 28*. Mexico: Dirección General de Difusión cultural de la Universidad Autónoma de México (UNAM)
- Getino, Octavio (1995) *Industrias culturales en la Argentina, dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihu.
- Getino, Octavio (1990) *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Getino, Octavio; Susana Velleggia (2002) *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas de cine político en América Latina* (1967-1977). Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- King, John (1994) *El Carrete Mágico. Una Historia del Cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Micciche, Lino (1995) *Historia General del Cine* Volumen XI, "Teorías y poéticas del Nuevo Cine". Buenos Aires: Cátedra.
- Schumann, Meter (1991) *Historia del Cine Latinoamericano, Argentina, Cine Argentino. La otra historia*, (comp.). Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

## La universidad y los vínculos internacionales

José María Doldan

Es un hecho verificable en el día a día que el mundo está cada vez más integrado, y que "el conocimiento" después de la aparición de Internet, es cada vez más una urdimbre muy cerrada donde se tejen diferentes tipos de coaliciones, emparentamientos y alianzas. Hoy día no se concibe la Educación Superior si no es en un fuerte contexto vincular que interrelacione y comunique fluidamente el conocimiento entre instituciones hermanadas por esos lazos.

La Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo ha iniciado desde hace tres largos años un programa fuerte y sostenido de estímulo a los vínculos académicos internacionales.

Este programa, originalmente propuesto al Decano por el Consejo Asesor Académico, fue aceptado por la conducción de la Facultad, y es el Consejo Asesor Académico el que lo lleva adelante, con un apoyo institucional realmente importante al Programa.

#### El imaginario del vínculo

Respecto de la imagen que se tiene de los vínculos internacionales en el plano de la Educación Superior, podemos decir que siempre, un programa de vínculos académicos ayuda a generar un perfil positivo de la institución que lo lleva adelante.

Pero aquí hay que ser muy claros.

Los programas de vínculos académicos internacionales por sí solos, no optimiza el nivel académico institucional. Tienen que existir otros aditamentos para hacerlos viables: la homologación de los planes de estudio entre las casas de estudio intervinientes y un programa de movilidad entre instituciones.

La idea aquí es trabajar en dos andaniveles. Por un lado, la búsqueda constante de excelencia académica entre las instituciones vinculadas. Por otro lado, la accesibilidad al vínculo, la asequibilidad al mismo, y la manejabilidad de la propuesta vincular, por parte de los actores involucrados en el mismo.

El sostenimiento del vínculo en el tiempo, es un factor fundamental para que se produzca el trasvasamiento de conocimientos, y se debe articular la estrategia académica de la Facultad con la oferta disponible sobre los escenarios posibles.

Esto no quita, que en un contexto democrático y civilizado, quienes llevan adelante el vínculo, no puedan darle un matiz propio y característico al mismo. Valga por ejemplo, el Consejo Asesor Académico de nuestra Facultad, en un rasgo de fuerte autonomía, privilegia en estos vínculos internacionales los lazos establecidos con las universidades de América Latina.

La universidad argentina y los vínculos internacionales. Es conocido por todos, y fácilmente demostrable el hecho que la universidad argentina (en general) no hace, ni ha hecho históricamente, esfuerzos para establecer vínculos internacionales estables.

Por lo general las vinculaciones académicas internacionales son esfuerzos individuales, con la ayuda de becas o subsidios de instituciones, casi siempre generados en