

## **Introducción**

El presente proyecto de graduación propone una mirada reflexiva respecto al surgimiento del Grupo Cine Liberación, como la existencia de un movimiento cultural argentino que logró la emergencia de otras cinematográficas, a partir de la representación de una realidad nacional. En este sentido, el trabajo corresponde a la categoría ensayo y se constituye dentro de la línea temática historias y tendencias.

La génesis de este proyecto, parte de la selección de diversos antecedentes cinematográficos surgidos a partir de la década del treinta en Argentina, momento en el cual se identifica y evidencia, posteriormente, una intencionalidad por parte de los directores y realizadores, de iniciar una búsqueda e indagar en temáticas sociales que permitan comunicar respecto a la realidad social del país. En principio, este período se ha caracterizado por la presencia de directores cinematográficos que se valían de los conflictos sociales nacionales, tales como injusticias sufridas por quienes conviven en un ambiente rural marginado, ejecución del abuso de poder, discriminación, entre otros conflictos relacionados, con el objetivo de representarlos y exponerlos en la pantalla cinematográfica, para poder así, determinar y lograr un quiebre respecto a las temáticas que se trataban hasta entonces. Este surgimiento del cine social aún prematuro, expresa de manera inicial, el punto de vista de aquello que posteriormente, se conformaría como una nueva visión definida y reflexiva respecto a estos acontecimientos sociales, que hasta entonces, se mantenían al margen de lo que se acostumbraba a representar cinematográficamente. En este sentido, surgen directores que expresan la iniciativa compartida, de salir a registrar con sus cámaras los diferentes sucesos emergentes de la sociedad argentina que se mantenían en un lado invisible, es decir, en un lado que no despertaba el interés de nadie. Claramente, este lado al que se hace mención, es lo que definió durante varios años la realidad argentina como país en desarrollo y siendo este, un importante motivo más que suficiente para ser registrado y considerado como tal.

En principio, las temáticas abordadas estaban estructuradas en función de enfatizar y determinar, mediante el cine como instrumento comunicacional, las diferencias entre las clases sociales, las relaciones de poder entre jefe-peón y representar la injusticia sufrida por las personas carenciadas de la sociedad argentina. Es por esto, que a partir de aquí se comenzó a considerar y utilizar esta realidad nacional existente como fuente de inspiración creativa, para poder crear así, obras cinematográficas que constituyeran una identidad nacional basada en estos hechos socio-políticos registrados por diversos realizadores.

Estos antecedentes mencionados, resultan de suma importancia para comenzar a desarrollar la escritura de este ensayo, debido a que determinan y fijan las bases de un cine social-reflexivo y, posteriormente militante y revolucionario, que luego encontró su punto de anclaje con la aparición de diversos movimientos cinematográficos en Latinoamérica, tales como el Grupo Cine Liberación en Argentina, el *Cinema Novo* brasilero y el cine cubano revolucionario.

Dentro de este contexto, es importante mencionar que a finales de la década del veinte y comienzos del treinta, se produjo en Estados Unidos la caída de la bolsa en *Wall Street* o el conocido Crack del veintinueve, que afectó tanto al panorama internacional como nacional. Tanto es así que como consecuencia de este suceso, la producción cinematográfica argentina decayó abruptamente, disminuyendo las realizaciones y viéndose obligada así, a reemplazar los insumos necesarios para las producciones y maquinarias traídas del exterior por las nacionales. Este fue uno de los factores que incentivó y posibilitó el auge del cine nacional. Posteriormente, comenzaron a aparecer nombres que se hicieron reconocidos con algunos de estos *filmes*, por ejemplo, en 1933 Luis Moglia Barth tuvo el mérito de estrenar el primer *film* argentino sonoro *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933), aportando con el mismo, recursos narrativos y estilísticos que significaron una innovación considerable para la industria cinematográfica, debido a que al llegar el sonido a Latinoamérica, reveló sin duda la condición industrial del cine, es

decir, evidenció su carácter de espectáculo destinado al consumo masivo, pero a su vez, proporcionando nuevas posibilidades creativas en relación a la construcción técnica y sonora de cada *film*. El sonido desde su surgimiento, aportó un sentido semántico que lo caracterizó y definió como un elemento importantísimo en la realización de productos ahora audiovisuales, ya que permitía a partir de la combinación de imagen y sonido, crear atmósferas o climas que hasta entonces debían expresarse y enfatizarse mediante la gesticulación y amaneramiento de los personajes que llevaban a cabo las acciones.

Claramente, este surgimiento y utilización del sonido en el cine, ha servido como importante puntapié para la realización de diversos trabajos de investigación y, también, elaboración de proyectos de graduación, que determinan y establecen la importancia del mismo. En este sentido, es importante mencionar que si bien cada trabajo se diferencia de otro por el enfoque de cada autor, todos evidencian y comprueban de manera diferente, la relevancia y aporte del mismo a la industria cinematográfica, como instrumento constructor y comunicador de un sentido o carácter semántico en relación a las imágenes. Por ejemplo: en el 2011 Pablo Naranjo desarrolló su proyecto de graduación titulado El suspenso psicológico, como manipular al espectador mediante el montaje, en relación al abordaje de una reflexión analítica acerca de la utilización de los diversos recursos narrativos y técnicos ofrecidos por el sonido. Para llegar a la construcción de esa reflexión, Naranjo expone los diferentes estilos que definen a cada director cinematográfico, entre ellos puntualmente, Alfred Hitchcock, quién ha aportado diversas técnicas y opciones narrativas de utilizar el sonido que, conjuntamente con el montaje, exponen y brindan nuevas posibilidades creativas de utilizar este recurso a favor de conformar un sentido que hibrida imágenes, sonidos y el orden de los mismos. Paralelamente, el sonido también puede ser utilizado como generador de impresiones de silencio que, generalmente, logran comunicar respecto al mundo interior de los personajes y creando un clima que enfatiza lo representado por las imágenes. Pero

además en este sentido, Hitchcock expone la posibilidad de manipular el sonido como recurso psicológico capaz de provocar una reacción en el espectador.

Es por esto entre otras cuestiones a desarrollar posteriormente, es que el surgimiento del cine sonoro implicó desde sus inicios, un cambio que favoreció al resurgimiento de la industria cinematográfica nacional, tanto es así, que este crecimiento mencionado aumentó notablemente y se obtuvieron ganancias considerables. Hacia 1939 la cifra aproximada de producciones, era de 50 películas por año. Aportando más información y validando estas cifras, el realizador, crítico y director cinematográfico Octavio Getino comenta lo siguiente:

las razones de este éxito acelerado se debieron a la existencia previa de una experiencia industrial, técnica y comercial en el país, a esto sin dudas, se le sumo el interés por las temáticas populares que surgían a partir de las movilizaciones y demás sucesos sociales y políticos. (Getino, 1998)

En este sentido, a esta línea de la producción definida por la recurrencia en temáticas sociales, perteneció uno de los pioneros de este cine social argentino, Mario Soffici, quién indudablemente en uno de los *filmes* que se ha escogido para realizar esta investigación, ha logrado exponer una intencionalidad e interés personal en indagar respecto a temas nacionales y conflictos existentes en la vida rural de quienes viven en el campo. De esta manera, Soffici dotó a este cine de un carácter socialista, que posteriormente, se desarrolló y afianzó, posibilitando nuevos emergentes en Argentina y en Latinoamérica. Tanto *Kilómetro 111* (Soffici, 1937), como *Prisioneros de la Tierra* (Soffici, 1939), están protagonizados por personajes nativos del lugar donde se desarrollan las acciones que conforman el relato, es decir, el director no ha preferido trabajar con actores profesionales, sino con personas que convivan en este hábitat día a día. Pudiendo de esta manera, brindar testimonios reales de las diferentes experiencias personales vividas y aludiendo así, a la preferencia por lo auténtico que apela a conformar un acercamiento del espectador a esta realidad existente.

En este sentido y en esta dirección, comienza a manifestarse la intencionalidad de comunicar a través del cine, la denuncia y crítica social de los directores, respecto a lo

que sucedía en la sociedad argentina, puntualmente en lo concerniente al contexto político, social y económico. Por esta razón, a partir del abordaje de nuevas temáticas que representaban los conflictivos acontecimientos sociales, se comenzó a reutilizar el lenguaje audiovisual en función de las nuevas preferencias estéticas. De esta manera y por esto mencionado previamente, es posible establecer una clave primera diferenciación, que se relaciona directamente el modelo planteado por el Primer Cine hollywoodense o Cine Clásico. En este sentido, la utilización de los recursos narrativos y técnicos utilizados, se caracterizó por un manejo controlado y estandarizado de las técnicas de producción, realización y comercialización de los productos audiovisuales realizados.

Posteriormente, en lo que respecta al panorama nacional hacia 1940 y 1959, la industria se mantuvo equilibrada, se realizaban *filmes* que abordaban diversas temáticas, tanto populares como las preferidas por la clase media alta, hasta que en 1955 con el derrocamiento del ex Presidente constitucional Juan Domingo Perón, la industria cinematográfica argentina decae nuevamente. Dentro de este panorama inestable, comenzaron a realizarse producciones de manera independiente, con el objetivo de dar inicio, delimitar y esbozar un estilo de representar historias que se diferencie completamente del cine europeo y estadounidense, no solo en cuanto a modos de producción, realización y/o financiación ya mencionados, sino también en lo referido a los aspectos formales y narrativos de los *filmes* que se realizaban.

Así, progresivamente el compromiso social de quienes, como Soffici y los directores que comenzaron a aparecer posteriormente, comenzó a definir las ideologías sostenidas y expresadas en las obras cinematográficas que realizaban. En este sentido, estos realizadores y directores, se caracterizaron por la necesidad e intencionalidad compartida, de exponer y representar en las pantallas cinematográficas, los diversos puntos de vista que consideraban respecto de la realidad nacional. Pero también, con el objetivo fin de continuar los cimientos de aquella concepción surgida en los años treinta,

que estuvo basada en la denuncia social y apelación a la toma de conciencia reflexiva por parte de los espectadores, respecto a los sucesos sociopolíticos que acontecían. Es decir, el objetivo entonces no era solamente expresar un punto de vista analítico y reflexivo desde el lugar de realizador o director, sino que también, se aspiraba a abordar y aplicar una nueva forma de utilizar el lenguaje cinematográfico, en función de lograr una intencionalidad determinada: renovar el lenguaje audiovisual, de manera tal, que posibilite y, consecuentemente, permita lograr y establecer un mayor acercamiento y contacto con la realidad del país. Entonces, hacia 1960 comienzan a surgir dentro del contexto cinematográfico nacional, realizadores y directores como Fernando Birri, Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, que decidieron tomar los antecedentes mencionados, para continuar la construcción de una línea definitoria que constituya una mirada propia y sólida respecto a lo que sucedía en la sociedad argentina.

Pero hacia 1966 la situación se agrava nuevamente, cuando el General Juan Carlos Onganía asume al poder, dando lugar a una nueva ola de represiones, fusilamientos y demás conflictos que conducían al país por un camino, aparentemente, sin salida.

Consecuentemente, el 29 de Julio de 1966 las Universidades Nacionales fueron intervenidas por los militares, dando lugar a uno de los episodios represivos más recordados, La noche de los bastones largos. En ese entonces, profesores, alumnos y personas que no eran docentes, decidieron ocupar varios de los edificios de las facultades de Buenos Aires, con el objetivo de defender la autonomía universitaria y la libertad de cátedra. Posteriormente, fueron golpeados salvajemente por miembros de la Policía Federal y efectivos enviados por el General Onganía, quién determinó la intervención a las diferentes universidades nacionales y, ordenando también, la depuración académica, por llamarlo de alguna manera. La consecuencia de esta noche negra para la cultura nacional, fue el despido y la renuncia de centenares de los mejores profesionales de las universidades argentinas, que se vieron obligados a continuar su carrera en el exterior.

Dentro de este contexto, a medida que los conflictos se desarrollaban y se desataban diferentes rebeliones sociales, surgió en Santa Fe de la mano de Fernando Birri, una escuela cinematográfica que pudo lograr una combinación entre la producción fílmica, generalmente documental, que se registraba, con la sucesión de los hechos que acontecían en el núcleo conflictivo de la sociedad. Esta preferencia y decisión, posteriormente se afianzó aún más, con el surgimiento del Grupo Cine Liberación, encabezado por Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, quienes a partir de la realización de sus *filmes*, lograron conformar una identidad nacional caracterizada por una perspectiva que apeló constantemente a la concientización revolucionaria de quienes visualizaron sus obras y por la expresión de sus ideologías en la pantalla cinematográfica, en relación a la inestable realidad argentina del período en cuestión.

Es entonces, posible identificar a partir de la visualización de uno de los *filmes* más reconocidos del Grupo, *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), realizado y producido por Solanas y Getino y en los dos *filmes* realizados por Fernando Birri, *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962), un determinado tratamiento en la construcción estructural y semántica de la narrativa, pero además, se han considerado e identificado otras cuestiones innovadoras que se relacionan con la utilización de los recursos técnicos y estéticos que serán desarrollados posteriormente en cada análisis. Desde esta idea inicial, se parte para realizar el abordaje y análisis estructural de cada *film* latinoamericano.

De acuerdo con lo mencionado previamente acerca del carácter semántico del sonido, tanto en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968) y en *Los Inundados* (Birri, 1962), se identifica la utilización del sonido como instrumento constituyente de un sentido semántico, puesto en función de comunicar y enfatizar el aspecto revolucionario representado por las diversas imágenes que componen el relato audiovisual. Es por esto, que la construcción de la banda sonora, desempeña un rol fundamental en estos dos

*filmes* argentinos y en los dos *filmes* brasilero y cubano, que se escogieron para realizar el desarrollo del proyecto.

Debido a esto, es aquí donde se debe mencionar el objetivo general que sostiene a este proceso de investigación, el mismo consiste en: identificar y analizar las características definitorias de este cine militante argentino, que logró la inserción de la identidad nacional dentro del ámbito internacional, promoviendo nuevos emergentes latinoamericanos a partir del surgimiento del Grupo Cine Liberación.

Además se han planteado una serie de objetivos específicos que ayudarán a desarrollar y cumplir este objetivo general, por esta razón, es que se pretende identificar las características narrativas y técnicas que construyen la totalidad de los *filmes* escogidos, analizando la construcción semántica y sonora de cada obra, en relación con lo que se representa. Pudiendo así, determinar y analizar los recursos estéticos, narrativos y técnicos que se han utilizado para representar los diferentes sucesos históricos que se desarrollan en cada *film*.

A partir de esto, es importante aclarar que se han tenido en cuenta los diversos aportes ofrecidos por diferentes autores respecto al cine militante, por ejemplo: Octavio Getino (1998) en su libro *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable* propone una revisión crítica, un recorrido histórico integral de aquellos sucesos que han permitido la creación del cine argentino como una representación que posibilitó la construcción de una identidad nacional. En este sentido, hay autores que como Carolina Bravi (s/f.), comparten el punto de vista con Getino, orientando el desarrollo de su trabajo en *Cine, política y clases populares en Los Inundados* de Fernando Birri, en relación a la producción cinematográfica con el contexto histórico y como el mismo se ha plasmado en el desarrollo narrativo y expresivo del *film*. Pero también hay quienes como De la Puente (2004), se cuestionan acerca del uso del arte para la propaganda política y acerca de si este puede separar los valores ideológicos de los criterios que se utilizan para juzgar la calidad estética de dicho material.



Para responder a las preguntas planteadas e indagar en el tema que le compete, De la Puente recurre a entrevistas realizadas a documentalistas, críticos de cine e investigadores, partiendo de la génesis de la idea de que hay un tipo de cine que además de político, posee un carácter militante. Este cine, es aquel que hace explícito sus objetivos de incentivar y promover el cambio social y toma de conciencia de quienes forman parte de esta sociedad. Además, este cine militante es aquel que muta hacia un *film-acto*, es decir, que se transforma y convierte en una excusa para la acción de los espectadores y, a su vez, es contenido por un espacio disponible para el debate de los temas expuestos y aquellos que se relacionen con el mismo.

Paralelamente, Solanas (1989) alude y expresa explícitamente esta necesidad mencionada desde el inicio; lograr la renovación del lenguaje cinematográfico, apelando a la reflexión, y proponiendo una alternativa al denominado Primer Cine Hollywoodense, prestando especial atención a la innovación del contenido y a la forma estructural de los *filmes*. En este sentido y compartiendo esta consideración con el autor, se entiende que la utilización de los recursos del montaje, están puestos en función de enfatizar esta intertextualidad identificada en la construcción semántica de la estructura narrativa. Conjuntamente, el ritmo percusivo de la banda sonora, el ritmo en la presentación de las imágenes, el montaje y el evidente carácter documental, aluden a la concepción de lograr en el espectador, un mayor acercamiento a la realidad representada, que será manifestada y construida mediante la utilización de diferentes recursos, algunos ya mencionados y otros a mencionar en lo que resta del análisis.

Existen además, una serie de preguntas que serán respondidas a lo largo del desarrollo del proyecto, y que sostienen la base inicial de este proceso de investigación: ¿Qué interpretaciones tenían estos *filmes* por parte del público?, ¿Qué función tenían socialmente estos *filmes*?, ¿Quiénes eran los espectadores de este cine militante?, ¿Cuáles son las características principales de esta intertextualidad semántica en la construcción narrativa?.

Para responder a estas preguntas y lograr los objetivos planteados, se comenzará con el desarrollo del primer capítulo que está definido y constituido por el contexto cultural, político y económico de la actualidad, dentro del cual están descriptos y relacionados los acontecimientos, teorías y otros aportes relevantes referidos al tema en cuestión. Además, en la subdivisión del capítulo se desarrollarán y establecerán similitudes, diferencias entre el Primer Cine, Segundo Cine y Tercer Cine, permitiendo así, introducir al lector en lo se desarrollará posteriormente en relación a esta teoría establecida por el Tercer Cine.

Posteriormente, en el capítulo dos se comenzará estableciendo el carácter del cine como medio de comunicación e instrumento que posibilita la expresión y comunicación de ideologías. Posteriormente, el primer subapartado del capítulo será dedicado al *film ¡Tango!* (Moglia Barth, 1933), debido a que el mismo inicia el surgimiento del cine sonoro en Argentina, aportando nuevos recursos estilísticos, técnicos y narrativos a la industria cinematográfica nacional. En el segundo subapartado del capítulo, se realizará un análisis respecto a la iniciativa por parte de diversos realizadores argentinos de comenzar a ahondar en temáticas sociales, de modo tal, que lograrán mediante sus *filmes* expresar y establecer el esbozo de una denuncia social que se afianzará y consolidará más tarde con el surgimiento de algunos movimientos cinematográficos.

Posteriormente en el capítulo tres, el contenido a desarrollar estará determinado por la información que se refiere a los inicios del surgimiento de escuelas e institutos encabezados por el director Fernando Birri, y de que manera estos repercutieron en el surgimiento y consolidación de otros movimientos cinematográficos que aspiraron y, consecuentemente, lograron conformar definitivamente una identidad nacional construida a partir de la utilización del cine como instrumento para constituir una fisonomía nacional y, como recurso creativo para representar historias que ahonden en temáticas sociales. En el siguiente subapartado se desarrollará un exhaustivo análisis de las causas y consecuencias que posibilitaron el surgimiento del Grupo Cine Liberación, como principal

movimiento cultural y exponente, a favor de defender la autonomía argentina, partiendo de la construcción y realización de *filmes* que representan la realidad vivida y experimentada por los marginados de la sociedad. En este sentido, las diversas estructuraciones narrativas, entre otras cuestiones, permiten establecer una diferenciación considerable respecto a otras cinematografías de carácter netamente comercial.

En este mismo capítulo tres pero en otro apartado, se desarrollará un análisis reflexivo de las características formales, semánticas y constitutivas de los *filmes* *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962), en relación a lo que sucedía en Argentina en la década del sesenta.

Y para afianzar aún más esta intencionalidad presente no solo en Argentina, en el cuarto capítulo se ahondará, se realizará un desglose y se establecerá un análisis reflexivo de aquellos movimientos cinematográficos emergentes en Latinoamérica, tales como el *Cinema Novo* y el cine cubano revolucionario, los cuales tuvieron mayor repercusión en relación a otros países latinoamericanos. En este capítulo y en cada subapartado del mismo, se establecerán relaciones de similitud y diferencia entre las obras argentinas seleccionadas, con *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969) y *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), en relación a la construcción técnica, narrativa, a la utilización de los recursos estilísticos y demás cuestiones relacionadas con lo semántico y discursivo de cada obra.

Luego para finalizar, el capítulo cinco estará compuesto por las reflexiones surgidas a partir de la entrevista realizada a Fernando Birri, quién expondrá su visión y concepción personal respecto a los temas abordados en la totalidad de las preguntas y, por supuesto, relacionadas con el contenido desarrollado en la totalidad del proyecto de grado.

En el primer subapartado de este capítulo, se requiere establecer y comunicar una reflexión analítica respecto a la posible existencia de un cine social actual, que encuentre sus antecedentes en este cine social militante planteado por los movimientos

latinoamericanos. Además, se ahondará en el surgimiento del Movimiento de Documentalistas, que emerge luego de la insurrección del 2001, es decir, como consecuencia del levantamiento popular que logró concretar el derrocamiento del ex Presidente constitucional Fernando de la Rúa. Para esto, se desarrollará un exhaustivo análisis estructural y desglose compositivo del *film* realizado por Enrique Piñeyro, *Whisky Romeo Zulu* (Piñeyro, 2003), donde es posible identificar algunos elementos de la estructura narrativa del relato y la temática, que permiten establecer una relación directa con este cine social militante y revolucionario de la década del sesenta, prestando especial atención en las diferencias y/o similitudes consideradas. Además, se incursionará en las posibles diferencias sustanciales que mantiene este *film* de Piñeyro con el cine social argentino y latinoamericano, determinando de alguna manera, una diferenciación constructiva que aporte a las conclusiones y aportes del proyecto. Para esto y para lograr un mayor acercamiento a este cine social argentino actual, se establecerán reflexiones analíticas, a partir de la entrevista realizada a Enrique Piñeyro, quién brindará su punto de vista respecto a esta situación actual.

## **Antecedentes**

Alonso, C. (2012). *Una nueva mirada fotográfica* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 74 (2012). ISSN 1669-2306.

El proyecto propone una reflexión respecto a los grandes problemas existentes en la humanidad, la pobreza y los marginados de las sociedades. En algunos casos, los medios de comunicación muestran esta realidad, esta otra mirada, desde una perspectiva subjetiva que interpela directamente al espectador. Este compromiso social de reflejar mediante el cine una realidad, es justamente el que determina la principal característica del cine social, militante y revolucionario que aborda el proyecto de graduación en cuestión. Por esto mismo y desde este punto de vista personal, es posible establecer la relación directa entre ambos proyectos.

Díago, A, C. (2011). *La fotografía: instrumento de una memoria documental. Su utilización en tres países latinoamericanos: Colombia, Perú y Chile Argentina* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 72 (2011). ISSN 1669-2306.

Este proyecto de graduación aborda la capacidad y cualidad que posee la fotografía de registrar diversos momentos, situaciones, acontecimientos, sucesos, entre otros, y permitir que estos perduren en el tiempo. En este sentido, es que la autora pone el énfasis del trabajo en la arquitectura y utiliza a la fotografía como memoria documental capaz de registrar diversas edificaciones en Colombia, Perú y Chile, que en algún momento dejarán de existir, pero continuarán existiendo en estos registros fotográficos.

A partir de esto mencionado, la relación de este trabajo con el presente proyecto de graduación, se establece a partir de la posible utilización que propone la autora, respecto al singular carácter documental de permitir registrar una realidad determinada para, posteriormente, ser representada bajo la visión personal de cada autor.

Díaz, C. (2010). *El archivo audiovisual como huella histórica* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 68 (2010). ISSN 1669-2306.

El trabajo plantea como objetivo principal, resaltar la importancia de los productos audiovisuales, *filmes*, que por diversos motivos conforman archivos audiovisuales respecto a determinados acontecimientos en Argentina. En este sentido, la autora destaca la necesidad e intencionalidad de otorgarle a las películas un rol esencial, debido a que son consideradas como un patrimonio que contienen la historia de la humanidad y/o del país, en este caso. Este es el motivo principal por el que se ha escogido este proyecto de grado para establecer la relación pertinente, debido a que tanto las películas realizadas por el Grupo Cine Liberación y el resto de las cinematografías latinoamericanas abordadas, representan una realidad nacional que apela a la construcción de una identidad latinoamericana a partir del cine.

García Lewin, D.R. (2011). *Pantallas de la dictadura: Análisis de propaganda audiovisual, sus mensajes ideológicos durante la dictadura militar y su articulación* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 71 (2011). ISSN 1669-2306.

Este trabajo presenta como pauta general, analizar la selección de una serie de propagandas audiovisuales, realizadas durante la dictadura militar de 1976 que logran reflejar una realidad nacional. En este sentido, el autor aborda una mirada reflexiva en relación a la utilización de diversos recursos audiovisuales y discursivos, puestos en función de transmitir ciertos sentidos ideológicos, favorables para la aceptación del gobierno que pretendía una reorganización nacional.

Dentro de un contexto desarrollado, este proyecto de graduación ha establecido las pautas fundamentales mediante las cuales el gobierno de la década del setenta, logró mostrarse inmerso en el imaginario colectivo de la sociedad, para poder transmitir las diversas ideologías dominantes. Este es el punto a través del cual, es posible establecer la relación con el presente proyecto de grado, debido a que resulta de suma importancia el rol que ha logrado desempeñar el cine durante los gobiernos dictatoriales, determinando algunas de sus características esenciales.

Luciani, N. (2011). *El montaje y la banda sonora como generadores de sentido* [En línea].

Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 69 (2011). ISSN 1669-2306.

Este trabajo ensayístico, propone el análisis del montaje y el sonido, en relación a las posibilidades que surgen a partir de la combinación y utilización de ambos recursos para generar diversas sensaciones y percepciones. El proyecto hace hincapié puntualmente, en la utilización de la banda sonora como una totalidad constituida, a partir de todos aquellos sonidos, diálogos, ruidos, efectos sonoros y música, puestos en función de lograr la sincronización entre sonido-imagen y/o establecer contraposiciones entre los mismos. Paralelamente, pudiendo lograr definir un estilo determinado, comunicar diversas sensaciones o generar un sentido que comunique en conjunto con la imagen.

En este sentido, es posible establecer una relación entre el trabajo realizado por Luciani y este proyecto de graduación, a partir de la consideración de que el sonido, puede ser utilizado como generador de sentidos semánticos que enfatizan lo representado por la imagen. La utilización de este recurso resulta muy importante para el abordaje del ensayo referido al cine militante argentino, ya que permite construir relatos audiovisuales que no solo comunican a través de las imágenes, sino también a través del sonido.

Lozano, L.V. (2011). *Documental Social. En busca de la concientización de fenómenos humanos* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 74 (2012). ISSN 1669-2306.

Este proyecto de grado propone una mirada analítica y reflexiva respecto al cine documental como género cinematográfico, pero pertenece a la categoría proyecto profesional. Consecuentemente, la autora, en conjunto con el respectivo equipo técnico, concretó la producción y realización de un documental social sobre la cooperativa Los pibes del Playón. Para esto, se trabajó con diversos textos y teorías que sustentaron las diversas técnicas utilizadas para concretar la obra audiovisual. Además, este proyecto se caracteriza por contener el desarrollo y comprobación de la hipótesis, entorno a las cooperativas de trabajo en general.

En este sentido justamente, resulta posible establecer la relación entre este trabajo realizado por Laura Valentina Lozano, y el proyecto de grado en cuestión, debido a que ambos han determinado como objetivo a cumplir, la necesidad de representar y reflejar en la pantalla cinematográfica una realidad latente en la sociedad.

Naranjo, P. (2011). *El suspenso psicológico, como manipular al espectador mediante el montaje* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 72 (2011). ISSN 1669-2306.

Este proyecto realizado por Pablo Naranjo, propone una reflexión y análisis acerca de los diversos recursos técnicos y estilísticos, escogidos por los diversos realizadores audiovisuales pertenecientes al cine suspenso, para lograr conformar sensaciones, atmósferas determinadas y otras cuestiones semánticas que enfatizan el carácter de las imágenes que componen el relato.

Para esto, se abordan los diferentes estilos que definen a cada director cinematográfico, entre ellos puntualmente, Alfred Hitchcock, quién ha aportado diversas técnicas de utilizar el montaje en función de una intencionalidad determinada, pero también, utilizar la impresión de silencio y la manipulación del sonido, como recurso psicológico capaz de provocar una reacción en el espectador. En este sentido, resulta posible identificar una similitud directa entre este trabajo y el proyecto de graduación en cuestión, debido a que en ambos está presente la manipulación y aplicación del montaje, para construir una idea determinada y/o generar un sentido a partir de la presentación de las imágenes.

Piñeiros, J.P. (2011). *Documental 3.0. Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución del cine documental independiente en la Argentina* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 72 (2011). ISSN 1669-2306.

Este proyecto de grado intenta plasmar y exponer, las diversas alternativas mediáticas que se encuentran actualmente disponibles para distribuir y exhibir los productos audiovisuales realizados por algunos documentalistas independientes argentinos.



En este sentido, se establece una posición y visión definida respecto al surgimiento de los medios de comunicación, presentando una nueva opción y alternativa para realizar cine documental independiente en el país. Consecuentemente, posibilitando nuevas formas de distribuir y exhibir los productos audiovisuales realizados. Claramente, esta es la razón por la que se ha escogido este proyecto realizado por Juan Pablo Piñeiros y considerado un antecedente, debido a que en lo que concierne al cine social militante latinoamericano, resulta de suma importancia tener en cuenta los canales propuestos por el autor. Así mismo, el trabajo está determinado por el objetivo de llevar a cabo los procesos distribución y exhibición de los diversos *filmes*, debido a que este cine se caracteriza, entre varias cuestiones, por ser independiente.

Prieto Muñetón, L.T. (2011). *Proceso de construcción identitaria del cine en Colombia* [En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 69 (2011). ISSN 1669-2306.

El presente trabajo está contenido por el objetivo principal, de focalizar el punto de la investigación en el análisis de la cinematografía colombiana, desde la década del noventa hasta el año 2009. La autora ha tenido en cuenta, el hecho de que Colombia es un país que se caracteriza por poseer una cinematografía aún en desarrollo, pero con claras intencionalidades de expandirse internacionalmente. En este sentido, ha sido posible identificar una diferencia entre lo que sucedía en el noventa, debido a que a partir de la aparición de la nueva ley de cine, la utilización de nuevos recursos estéticos y accesibilidad de los productores de llevar a cabo sus propias producciones, ha resultado posible identificar un trabajo identitario que puede ser reconocido desde su discurso fílmico.

Indudablemente, esta es la razón por la cual se puede establecer la relación con este proyecto de graduación, debido a que actualmente, también es posible definir una identidad latinoamericana constituida a partir del cine que se diferencia de otras.

Sganga, M. (2008). *La utopía de la objetividad integral: el montaje en el cine documental*

[En línea]. Resumen de InfoTrac. *Escritos en la Facultad* N° 49 (2008). ISSN 1669-2306.

Este proyecto inspecciona y recorre la historia del cine, con el objetivo de identificar la esencia que constituye y define el lenguaje audiovisual, es decir, la especificidad del medio. Para esto, la autora se concentra puntualmente en una vanguardia y en un director: Vertov, quién a partir de sus manifiestos y en algunos de sus *filmes*, ha logrado plasmar y aplicar el montaje de un modo particular. En este sentido, se escoge el montaje aplicado en el cine documental, considerando la idea diferencial de que en la ficción, pareciera estar todo permitido, debido a que allí el realizador puede construir relatos y mundos imaginarios. Mientras que en el documental, se trabaja sobre trozos de una realidad a la que, en alguna medida, se debe respetar. Paralelamente, se parte de la consideración, de que la realidad del *film* no es la realidad del mundo, debido a que ese registro es manipulado y transformado por la visión del realizador y por la cámara que la registra.

Este es el punto en el que resulta posible establecer la relación directa entre los dos proyectos de grado, debido a que ambos proponen la consideración de que, si bien los acontecimientos registrados de la realidad deben ser respetados en alguna medida, los mismos son modificados y transformados por el punto de vista de cada director, brindando así, una realidad que se diferencia en algún punto, de aquella realidad registrada. Pero que a su vez, ambas están emparentadas por el solo hecho de ser una registro documental de la otra.

## Capítulo 1: Las tres teorías del cine

El contexto de la sociedad argentina actual está caracterizado por una notable influencia y manejo de las redes sociales, internet y demás medios de comunicación, por parte de los usuarios, quienes se mantienen continuamente conectados y con acceso directo a las noticias que en el país y en el ámbito internacional. Defendiendo y validando esta consideración inicial, el comunicador Arlindo Machado (2006) sostiene lo siguiente:

La esfera de la cultura se puede comprender como una serie de acontecimientos ligados a la esfera humana, medios de comunicación y las artes. A su vez, en lo que concierne a los medios de comunicación, es decir, cine, fotografía, gráficos y demás, cada uno compone un círculo, estos círculos de cada medio, poseen un núcleo duro que caracteriza la especificidad de cada medio como único, definiendo técnicas, modos de producción y alternativas creativas. (Machado, 2006, p.1)

En este sentido, a modo de establecer una relación con la temática planteada por este proyecto, resulta relevante destacar el hecho puntual de que internet, como medio de comunicación, ha permitido un acceso masivo de miles de usuarios a los diversos servidores disponible en la *web*, como cuevana por ejemplo, que contiene en este caso, *filmes*, series de televisión y otros productos audiovisuales que pueden ser vistos por cualquier usuario que ingresa a la página. Motivo por el cual, esto ha causado un impacto considerable en lo concerniente a los canales tradicionales de distribución y exhibición, posibilitando así, que el usuario pueda acceder fácilmente al contenido disponible en la *web*, sin tener que acudir necesariamente al cine.

Dentro de esta línea planteada por Machado, Orlando Senna (s/f.), sostiene que la humanidad está transitando por un estadio en el que hay una determinada manera de adoptar el lenguaje audiovisual, haciendo referencia al modo de comunicación interpersonal, resultado de la aparición de nuevas tecnologías y nuevas posibilidades de comunicar un mensaje determinado. Tal es así, que en el futuro, la circulación y difusión de los productos audiovisuales, es probable que se concentre exclusivamente en la red.

Entonces, a raíz de esto mencionado, ha surgido una necesidad por parte de los realizadores, directores y productores, de realizar obras cinematográficas que contengan un alto nivel de originalidad y calidad para motivar al posible público a que asista a las

salas de cine para poder disfrutar la película en términos de calidad, a oscuras frente a la pantalla y siendo testigos de las imágenes de manera interrumpida. De manera tal, que esto no sucede cuando el espectador visualiza el *film* en un televisor hogareño, ya que resulta posible poner pausa y/o detenerse por algún motivo y continuar luego, visualizando la película.

En este sentido, esta característica es una de las primeras que permite establecer una relación directa entre el panorama actual mencionado previamente y el conocido modelo desarrollado durante la década del treinta por el Sistema de Estudios en Hollywood. Se entiende que el mismo, ha estado regido por varias pautas que lo definen y determinan como un modo de realización y producción estructurado bajo cuatro conceptos: utilización de los estudios para llevar a cabo las respectivas filmaciones, géneros cinematográficos, sistema de estrellas y control total del proceso.

En este sentido es que comienza a afianzarse también, un grupo reconocido de actrices y actores que actúan, turnándose en cada *film*, dependiendo de las preferencias de los directores. Claramente, este modelo estaba basado en un sistema de comercialización y distribución de las producciones realizadas por las productoras Universal Pictures, Fox Film Corporation, después conocida como 20th Century Fox, Warner Bros, Columbia, Paramount, RKO y Metro Goldwyn Mayer, con el objetivo de mantener aislados los posibles nuevos competidores dentro del mercado audiovisual, pero también, imposibilitando de alguna manera, el surgimiento de nuevas alternativas cinematográficas que expusieran nuevas posibilidades innovadoras de realizar películas.

No obstante, la consolidación de estos núcleos empresariales permitió que la década del treinta, se convirtiera en la época dorada de Hollywood y así, consagró al cine estadounidense como el principal exponente de la industria cinematográfica comercial. Consecuentemente, esta es otra característica fundamental que permite esbozar una relación entre la cinematografía nacional de la época y la estadounidense, que ha tenido en este entonces como principal objetivo, lograr el éxito de taquilla mediante la

realización estructurada de *filmes* que no variaban en cuanto a temáticas y/o propuestas estilísticas.

Es aquí donde resulta de suma importancia destacar, que la década del treinta iniciaba con la quiebra y caída de la bolsa en *Wall Street*, que consecuentemente, traería consigo un clima y panorama de inestabilidad, pero que además, de cierta forma sería un suceso positivo para el progreso en la producción cinematográfica argentina, debido a que se reemplazarían insumos importados por los nacionales.

Entonces en esta década, con el surgimiento del sonido en la producción local, se instaló una industria nacional que aspiró a conquistar el mercado de habla hispana y es por esto, que resulta importante mencionar que, paralelamente, surgió la empresa Argentina Sono *Film*, fundada en 1931 y liderada por Luis Ángel Mentasti, quién impuso una nueva línea de producción, inaugurando la utilización del sonido en el cine. Posteriormente, la Sono *Film* comenzó a operar bajo las normativas del ya mencionado Sistema de estudios Hollywoodense y además, ese mismo año Lumiton se conforma como estudio, con características similares de producción estadounidense ya mencionadas.

En este sentido, es que el cine nacional comenzó a crecer y palpitar su época de auge, debido a que las producciones comenzaron a desarrollarse bajo el mismo mecanismo estructural establecido por el Primer Cine: utilización del sistema de estudios, liderado por las dos productoras mencionadas previamente, sistema genérico de temáticas a tratar y sistema de estrellas. Resulta importante mencionar, que estos *filmes* fueron realizados bajo una línea de inspiración popular, que más tarde, logró gran influencia en los países de habla hispana, debido a que esta corriente ahondaba en temáticas relacionadas con los conflictos sociales populares, injusticias rurales y demás cuestiones que también se desarrollaron en diversos países latinoamericanos. Motivo por el cual, se identifica una búsqueda que, coincidiendo con el autor Octavio Getino, el propósito era:

Filmar películas que reflejen la vida argentina en todos sus aspectos, en todos sus matices cambiantes, en pleno movimiento. La vida de la nación, los trabajos, los sueños y las realizaciones de nuestra gente de la ciudad y del campo (...)

Propugnamos y defendemos la fisonomía nacional del arte como único camino hacia la trascendencia universal (Getino, 1998, p. 26).

Esta intencionalidad expuesta por Getino, ya era evidente hacia 1937 cuando Soffici estrena *Viento Norte* (Soffici, 1937), un drama rural que trata los conflictos sociales y humanos del peón de campo, para luego continuar con, *Kilómetro 111* (Soffici, 1938), donde aborda la explotación de los agricultores rurales y, dentro de esta línea finalmente, comunica su ideología respecto a los hechos acontecidos, en *Prisioneros de la Tierra* (Soffici, 1939). En este *film*, logra expresar una denuncia referida a la explotación de los trabajadores en los yerbatales, logrando de esta manera, definir y construir su propio estilo de representar historias en la pantalla cinematográfica. Historias que claramente establecían una relación directa con la realidad argentina, evidenciando la intencionalidad de construir un cine netamente nacionalista, que se pueda diferenciar de otras cinematografías.

En este sentido, resulta importante mencionar que este es uno de los antecedentes más importantes que sostienen las bases estructurales de este trabajo, debido a que esboza una línea de producción que logró afianzarse con aquellos aspectos que luego se retoman con el surgimiento del grupo de realización cinematográfica que ha definido la década del sesenta: El Grupo Cine Liberación, liderado por Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, que conjuntamente, con otros directores como Fernando Birri, tuvieron como principal objetivo, motivar la conciencia social respecto a la sociedad decadente de esos años, representando así en la pantalla, diversas historias conformadas por actores no profesionales, es decir, nativos del lugar donde se planea llevar a cabo el rodaje de las películas y exponiendo una denuncia social frente a los sucesos que se representaban. De esta manera, y mediante la utilización de los aspectos formales que se desarrollaran en cada análisis, se logró un mayor acercamiento a esta realidad caótica latente e identificada en la sociedad argentina de entonces.

A esta tendencia de registrar las realidades argentinas revolucionarias de la década, se debe añadir el dato de que también otras cinematografías latinoamericanas, comenzaron

a ahondar en temáticas sociales, exponiendo así, un comprometido interés frente a la realidad de cada país en cuestión. Es por esto, que resulta de suma importancia, tener en cuenta el hecho que ocurrió y se desarrolló en 1967 en la ciudad chilena de Viña del Mar, lugar donde se llevó a cabo el V festival de cine independiente que adquirió carácter internacional. El mismo constaba de dos convocatorias, por un lado, el primer festival de Nuevo Cine Latinoamericano y además, el primer encuentro de algunos cineastas latinoamericanos.

A este encuentro, asistieron directores y realizadores de diferentes países, tales como Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, Perú, Venezuela y México, que conjuntamente, promovieron la intencionalidad de emparentar el cine latinoamericano con la realidad de estos países tercermundistas. Pero además, uno de los objetivos a cumplir de este festival, era tratar de brindar una visión fructífera respecto a los intentos de la industria norteamericana por destruir y/o imposibilitar el surgimiento de nuevas cinematografías independientes. No obstante entre otras cuestiones a debatir, este festival posibilitó la discusión acerca de la distribución de este Nuevo Cine Latinoamericano, que pretendió y logró, posteriormente, trascender en el ámbito internacional y nacional, por supuesto.

En este sentido, este festival de 1967 incluía en la competencia cortos, medimétrajes y largometrajes, pero sobretodo, el propósito objetivo concurrente de estos realizadores, no era solo competir, sino también, lograr el intercambio, el debate de ideas y compartir las diferentes experiencias que se relacionan con esta cinematografía, caracterizada por la denuncia social y la necesidad de apelar a la reflexión frente a los sucesos que acontecían en las sociedades latinoamericanas. Es por esto, que con respecto a las repercusiones, se entiende que los objetivos planteados por los diversos realizadores y directores de estos países, fueron los ya establecidos por el Grupo Cine Liberación.

Con respecto al caso de Cuba, las condiciones que posibilitaron el surgimiento de este Tercer Cine, estuvieron relacionadas directamente con variables políticas y económicas

que definieron la década del sesenta. En este sentido, Ariadna García Rivello completa esta idea, con la siguiente consideración:

Cuba por ejemplo, experimentó el surgimiento del cine cuando aún el país era una colonia española, donde además, la declaración de la independencia, como en otros países latinoamericanos, fue relativa, debido a que el colonialismo y/o conquista territorial se direccionó y suplantó por el colonialismo político y económico. (García Rivello, s/f., párr. 1)

Este manejo al que hace referencia la autora, estaba liderado principalmente por Estados Unidos, estado que decidía a quién apoyar y a quién derrotar. Tanto es así, que dentro de este contexto, comienzan a surgir en Cuba movimientos de oposición al poder dictatorial. Consecuentemente, tras la caída del dictador Fulgencio Batista, la revolución de 1959 declara las expropiaciones de los territorios y las empresas que estuvieron bajo el mando extranjero. Ciertamente, Estados Unidos responde de manera negativa y declara el bloqueo económico y cultural a la isla, condenándola al aislamiento.

Frente a esta situación, Cuba recibe el apoyo de países europeos y se comienza a instaurar el objetivo de transmitir, a través de diferentes medios, la cultura nacional al pueblo y acercar a la sociedad la cultura existente, tal como sucedió en el resto de los países.

Dentro de este contexto latinoamericano compartido, es importante resaltar y mencionar que, a pesar de las dificultades y obstáculos que se presentaron, estos realizadores lograron superar las barreras y afianzar así, una nueva forma de llevar a cabo las diversas obras, partiendo de un estilo propio que se diferenció en todos sus facetas del modelo estipulado por el Primer Cine hollywoodense.

### **1.1 Primer Cine y Segundo Cine**

Se entiende que al hablar de la existencia de un Primer Cine, se hace alusión a la producción comercial Hollywoodense que inicia y se desarrolla durante la década del treinta, también conocida como la Época Dorada de Hollywood. Estos años de auge comienzan con la aparición de las cinco productoras que, posteriormente, dominaron la



industria cinematográfica estadounidense y mundial: Universal Pictures, Fox *Film* Corporation, Warner Bros, Columbia, Paramount, RKO y Metro Goldwyn Mayer.

Resulta de suma importancia mencionar, que la consolidación de estos núcleos empresariales permitió que los años treinta se convirtieran en la época dorada de los grandes estudios y que el dominio ejercido por estas productoras, incluyera la totalidad de la realización dentro de los estudios, asegurando además, la distribución y comercialización de los productos audiovisuales realizados.

En este sentido, es que estas producciones hollywoodenses se llevaban a cabo partiendo de una serie de lineamientos estructurados e inquebrantables, que aseguraban el éxito de cada película, de manera tal, que resultaba fundamental y necesario que cada historia contara con la utilización predeterminada de los aspectos narrativos, para poder así, encasillarla dentro de los diferentes géneros que definieron este período: *Western*, Comedia, Cine Negro y Melodrama. Cada uno de estos, regido por diferentes características estilísticas y narrativas, pero manteniendo continuamente, aspectos en común.

Tal como menciona el profesor Lauro Zavala en la revista Razón y Palabra: “El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas, cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones.” (Zavala, 2005, párr. 3)

Adhiriendo a la cita previa, se considera que la construcción de estos relatos debía responder a la estructura clásica de la trama, ya que necesariamente, la presentación de los acontecimientos debe estar dividida en tres actos que contengan de manera equilibrada, la información seleccionada de la historia para construir el relato audiovisual. Estos acontecimientos seleccionados de la historia, que conforman el relato cinematográfico, deben estar distribuidos de manera tal, que conduzcan progresivamente la atención e interés del espectador, desde el inicio de la película hasta el *climax* presente en el tercer y último acto de la obra. Este último acto del relato, es considerado también,

un importante momento narrativo en el que las dos fuerzas antagónicas, protagonista y antagonista, se enfrentan para concluir finalmente con el desenlace del *film*.

En este sentido, y en conjunto con la progresividad del arco dramático de los personajes, la continuidad desempeña un rol fundamental, ya que permite al espectador comprender la verosimilitud de los acontecimientos que se desarrollan sucesivamente, mediante las relaciones de causa y efecto. Es decir, cada suceso que se aproxima y se presenta, está motivado por una causa explícita y, posteriormente el efecto del mismo, es percibido como el resultado de esa causa. Por ejemplo, respondiendo a las consideraciones del montaje clásico, la utilización de esta lógica de causa- efecto se puede representar de la siguiente manera: si se presenta a un personaje en primer plano con dirección de su mirada hacia derecha de cuadro, necesariamente en el plano posterior se mostrará el espacio, objeto y/o sujeto al que estaba mirando el personaje en el plano precedente. Es por esto, que todos los elementos, el contexto y la puesta en escena, estarán dispuestos en función de constituir una coherencia y lógica en la construcción narrativa, en conjunto con la utilización de las posibilidades técnicas.

La correcta hibridación de estos elementos, resulta esencial para lograr construir y comprender la diégesis del relato, ya que cada suceso es justificado a partir de una lógica, y en relación a esto, el montaje actúa en conjunto con la continuidad, definiendo otra característica constitutiva y definitoria de este cine clásico. El considerado montaje continuo o clásico, presenta como principal función, enlazar los diferentes planos con el objetivo de enfatizar esta necesidad de continuidad espacial y temporal característica de este Primer Cine.

En este sentido, resulta posible identificar e inferir en otro rasgo fundamental y característico de este Primer Cine, el mismo está directamente relacionado con la caracterización del perfil que define al protagonista como sujeto activo, debido a que desde el inicio del relato audiovisual, el mismo se muestra y evidencia explícitamente, los objetivos que sostienen y dirigen sus acciones a desarrollar. Por esta razón, el

protagonista avanzará durante el transcurso de los tres actos, con el fin objetivo de superar los posibles obstáculos que se le presenten, para lograr así, alcanzar todos los objetivos deseados. Esta postura activa, entre otras cualidades estereotipadas, son las que permiten que el espectador se identifique con este protagonista y sienta empatía por él. Es por esto, que los relatos clásicos están constituidos por personajes con caracterizaciones y perfiles opuestos, que posibilitan que se logre esta empatía del público con el protagonista y no con el antagonista que presenta cualidades muy opuestas. Es decir, el protagonista del relato audiovisual clásico se diferencia del antagonista, por poseer una caracterización totalmente opuesta que los lleva a enfrentarse y desencadenar el conflicto a resolver en la totalidad del *film*.

No así, sucedió posteriormente, con el protagonista presente en los *filmes* realizados por los directores pertenecientes al Segundo y Tercer Cine, donde no resultaba necesario regir los relatos ni la caracterización los personajes, bajo estas normativas y consideraciones estereotipadas, debido a que esto, entre otras cuestiones, fue lo que determinó la ruptura de los aspectos tradicionales constituyentes y establecidos por el Primer Cine.

En conjunto con lo mencionado y desarrollado hasta entonces respecto del cine clásico, aparece la función esencial del sonido, que narrativamente, acompaña a la banda de imagen para enfatizar y/o reforzar el sentido semántico de lo que se pretende transmitir en el mensaje audiovisual. A diferencia de lo que está permitido en los relatos pertenecientes al Segundo y Tercer Cine, aquí el sonido no puede alterar o modificar la necesidad de continuidad, debido a que todos los elementos deben complementarse con la estructura narrativa sin causar sensación de extrañeza en el espectador.

Es por esto, que el surgimiento del sonido en 1928, fue un suceso fundamental que enriqueció a este cine, como así también, al Segundo y Tercer Cine, puntualmente. Por ejemplo, en el caso de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), hay una fuerte presencia del sonido en la totalidad de la obra, que en sincronía con algunas de las imágenes que se desarrollan

a lo largo del *film*, generan en el espectador una sensación de ahogo y desesperación. Esta utilización del sonido como recurso ha sido aplicado por Hitchcock para construir atmósferas y climas sombríos, tenues que transmiten los sentimientos y/o sensaciones de los personajes expuestos ante situaciones que les toca experimentar.

Continuando con el ejemplo de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), en la secuencia del asesinato en el baño, la protagonista Janet Leigh, está detrás de la cortina de baño duchándose minutos previos a ser apuñalada por el asesino que la mata. Aquí, el sonido anticipa y anuncia al espectador de lo que será testigo a continuación, es decir, la banda sonora logra crear atmósferas de suspenso y misterio que permiten que el espectador pueda deducir lo que pasará antes que la protagonista. Pero claramente, en esta situación como en otras pertenecientes a *filmes* del cine clásico, la utilización del sonido debe estar justificada mediante el contenido de lo que se representa en las imágenes. Esta es una condición necesaria.

Finalmente, estas convenciones tradicionales y estructuradas del cine clásico, tuvieron su punto culmine en un determinado estadio histórico y cultural, debido a que las formas de producción y realización, comenzaron a mutar y determinar un punto de ruptura que se caracterizó por un nuevo modo de utilizar el lenguaje cinematográfico, resignificándolo en función de lo que posteriormente se denominaría Cine de Autor o Segundo Cine.

En este sentido, a partir de lo investigado en diversas fuentes bibliográficas, se considera que hacia 1958 emergen de los cineclubes y revistas críticas de cine, jóvenes cinéfilos en países mayoritariamente europeos, que se mostraban interesados en definir y abordar una nueva forma de hacer cine que corriera con aquel modo tradicional de realizar películas que había llegado a su fin.

Un evidente ejemplo de esto, es lo que sucedió en Francia con el surgimiento del movimiento conocido como la *Nouvelle Vague* o Nueva Ola francesa, que presentó como principal característica, el importante desempeño del autor como creador. En este sentido, a partir de la revista *Cahiers du Cinéma*, diversos jóvenes, profesionales y

críticos de cine, expresaron su interés e inspiración a partir del texto de 1948 escrito por Alexander Astruc, la *Cámara Stylo*. Este texto establecía una crítica a favor de la renovación del lenguaje cinematográfico y se contraponía a los métodos de producción de películas en cadena que la industria francesa había heredado de Hollywood o Primer Cine, donde los productores, realizadores y directores, se aseguraban que toda película producida se ajustase a fórmulas predeterminadas, supuestamente destinadas a asegurar su éxito. Es por esto, que comienzan a plantearse interrogantes acerca del papel del autor, o realizador dentro de una película, con el fin de lograr una resignificación en su posibilidad creativa, ligada a la libertad de expresión y no sujeta a formas ya preestablecidas. Es decir, la libertad que debe poseer el autor para expresarse de manera no estandarizada y llevar a cabo las películas sin poner límites a su capacidad creativa.

Estos críticos y realizadores cinematográficos, evidenciaron a partir de la realización de sus obras, la concreción y definición de un estilo propio de llevar a cabo las diversas producciones. En este sentido, los relatos audiovisuales realizados estaban contruidos a partir de la utilización y aplicación del concepto de autor, que está definido entre otras cuestiones, por la diferenciación que mantiene con el modo clásico de representar historias bajo las normas estructuradas, debido a que en aquel modelo, el autor no desempeña un rol creativo diferencial, ya que estaba limitado y se regía bajo las reglas predeterminadas por las productoras. En este sentido, también se entiende y considera que estos directores se oponían a las ideas planteadas por el Neorrealismo Italiano, debido a que este proponía y sostenía la consideración de que el autor cinematográfico era aquel capaz de plasmar la realidad tal cual era, sin manipulaciones de ninguna índole, permitiendo así, que el espectador pudiera interpretar libremente, subjetivamente, esta realidad representada y, poder así, fijar sus propias conclusiones a partir de lo visualizado. Es por esto, que a diferencia de lo sostenido por el Neorrealismo Italiano, este cine de autor o cine de expresión, defiende la idea de que el realizador debe

intervenir en su obra, de manera tal, que pueda expresar y plasmar, su marca personal que lo diferencie de otros directores.

Dentro de este contexto y con fines compartidos, también surgen en Italia diversos directores cinematográficos que realizan sus diversas obras, mediante la utilización del lenguaje audiovisual puesto en función de una necesidad de renovar estas formas tradicionales de producir, comercializar y exhibir una película, pero también, con el objetivo claro y compartido, de innovar e indagar en otras posibilidades estéticas, narrativas y técnicas, que dieron lugar al surgimiento de un Segundo Cine. Es decir, indudablemente, el objetivo principal de estos directores suscita en contar historias que representen el estilo propio de cada uno, sosteniendo la consideración de que una misma historia puede ser representada de diversas maneras y que la presencia del autor-creador es lo que conforma la esencia del relato, brindando así, nuevas posibilidades creativas que en otros modelos resulta injustificable.

Tanto es así, que esta nueva forma de hacer cine ha definido la década del sesenta en Francia, pero también en Italia y en Argentina. En Italia, surge e inicia con la aparición de realizadores como Michelangelo Antonioni, quién en obras como *Blow Up* (Antonioni, 1966), ha demostrado su claro interés por reutilizar el lenguaje en función de definir y expresar su estilo propio, es por esto, que se ha identificado en el *film* citado, la utilización de algunos recursos técnicos y narrativos que evidencian esta intencionalidad; secuencias de tiempo en las que, aparentemente, a primera vista del espectador no sucede nada. Sin dudas, la utilización de recursos como este, son los que definen el estilo de autor en Antonioni, quién a estos espacios de tiempo característicos en su estilo estético y narrativo, denomina tiempos muertos, haciendo referencia a la repetida presentación de un mismo acontecimiento dentro de la estructura del relato. Como sucede en una de las secuencias de *Blow Up* (Antonioni, 1966), se presenta al protagonista Thomas, escondido y fotografiando a una pareja que pasea por el parque londinense. En una de las tomas que registra con su cámara fotográfica, encuadra un

arbusto, que en esta primera presentación del acontecimiento, simplemente muestra un conjunto de hojas y árboles. En el plano posterior, mediante la utilización de corte directo en el montaje finaliza la secuencia, dando lugar a la siguiente escena que no revela datos relevantes en relación a lo mencionado previamente.

A medida que el relato se desarrolla en los dos actos y se acerca al *climax* presente en el último acto, Thomas decide revelar estas fotos en su estudio hogareño y ve un pequeño detalle que el día del registro de las fotos no pudo percibir, y por lo tanto, tampoco se presentó una imagen que revelara información respecto a los siguientes detalles: entre los arbustos está el cuerpo de un hombre muerto. Consecuentemente, Thomas tras la confusión comienza a analizar las fotos desde cerca y decide volver al parque para comprobar si este asesinato realmente sucedió. Cuando llega al parque ve que, efectivamente, sí está el cuerpo del hombre muerto allí al lado de los arbustos. Esta secuencia entonces, inicia en un punto, se desarrolla y culmina, pero realmente no concluye, debido a que en aquella primera presentación no se muestra la totalidad de los acontecimientos que conforman esta secuencia del asesinato que es descubierto al final. Este momento del relato, se presenta por segunda vez llegando casi al término del *film*, en el tercer acto, cuando Thomas puede comprobar lo que pasó realmente y el espectador conoce la totalidad de la información respecto a lo que realmente sucedió. Aquí, el director ha combinado los acontecimientos de manera tal, que influyen directamente en la percepción de realidad o irrealidad, tanto es así, que por la utilización de este recurso, entre otros, el *film* ha logrado una satisfactoria adaptación del cuento *Babas del Diablo* del escritor argentino Julio Cortázar, ya que ofrece una visión personal y totalmente diferente por parte del realizador, que ancla en un desenlace subjetivo y abstracto de la obra. Motivo por el cual se clarifica y evidencia, una de las diferencias de este Segundo Cine con el ya mencionado Cine clásico de Hollywood, debido a que en este último resultaría imposible la alternativa de dejar librado al azar la comprensión subjetiva del final que conforma el relato audiovisual, es decir, los finales narrativos de

estos *filmes* se caracterizan por ser cerrados y concluyentes, de manera tal que el espectador siente la sensación de que todos los objetivos del protagonista se han cumplido o no, pero no queda con esa sensación de que falta visualizar otra parte del *film* para comprender que ha finalizado.

Dentro de este Segundo Cine, así como Antonioni, hay otros realizadores que lograron definir su propio estilo de contar historias y realizar sus películas, por ejemplo, Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette y Godard, quienes lograron construir un sello personal caracterizado por su libertad creativa y utilización de nuevas formas de comunicar audiovisualmente historias. Dentro de este contexto, hacia 1960, Jean Luc Godard estrena *À bout de souffle* (Godard, 1960), un relato audiovisual innovador, constituido por diálogos irreverentes, misteriosos, intelectuales pero a la vez vulgares, que conjuntamente con la combinación de otros recursos técnicos y narrativos, permite identificar la utilización de un montaje incoherente, pero lógico, debido a que el director decide aplicar el recurso con el mismo estilo en varios de sus *filmes*, determinándolo como parte de su sello de autor.

En este sentido, en lo que respecta al surgimiento de este Segundo Cine en Argentina, significó un progreso en lo que se refiere a la libertad creativa del autor, debido a que ya no tendría que expresarse ni llevar a cabo la realización de sus *filmes* de manera estandarizada y/o mediante la utilización de las formas tradicionales que caracterizaban a aquel Primer Cine. Este progreso fue consecuencia del evidente intento e intencionalidad compartida, de lograr descolonizar la cultura nacional sujeta a los valores extranjerizante y/o aspirante de asemejarse a la industria hollywoodense. La aparición de este cine, promueve y defiende por lo tanto, una nueva actitud, aportando obras cinematográficas que en su momento de auge, constituyeron la vanguardia del cine argentino: Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Kuhn y Fernando Birri, quién con su *film Tire Dié* (Birri, 1956-58) inaugura el documental testimonial en Argentina.



Estas innovaciones y resignificaciones del lenguaje cinematográfico, se debieron a la necesidad de enriquecer aquella alternativa creativa proveniente del estilo clásico, pero también, tuvo que ver con la aparición de nuevas tecnologías que posibilitaron un cambio en la estética y en las técnicas de producción. En este sentido, en lo que respecta a los aspectos técnicos que evidenciaron un avance y progreso, las cámaras al ser más ligeras, permitían realizar planos secuencias que recorrían varios decorados y/o locaciones sin cortar las acciones de los personajes. Además, se podía grabar con cámara en mano y llevar a cabo los rodajes en la calle e impregnar las imágenes de luz natural, dotando así a la obra, de un carácter más realista.

En este sentido y bajo estas condiciones, los grupos cinematográficos ya mencionados, estuvieron definidos por las diversas marcas personales de sus autores, pero con rasgos que mantuvieron en común, logrando de esta manera, dejar su legado mediante la concreción de obras cinematográficas, que hasta la actualidad, están vigentes por su alto grado de calidad e innovación en la utilización y elección de las posibilidades narrativas y técnicas. Además, porque a diferencia del cine comercial hollywoodense, estos directores lograron engendrar y definir sus propias formas de distribución y, a su vez, propios canales de exhibición, que tuvieron lugar en algunos cineclubes.

Tal como sucedió con el Primer Cine, este Segundo Cine o Cine de Autor, culminó tras el agotamiento de las diversas alternativas creativas, narrativas y técnicas, dando lugar a la aparición de la Teoría del Tercer Cine. En lo que respecta al caso de Argentina, significó una nueva tendencia cinematográfica, otra forma de hacer cine, que continuó una línea creativa ligada con este Segundo Cine. En este sentido, el Tercer Cine se caracterizó principalmente, por lograr la definición de un estilo diferente, singular de reutilizar el lenguaje audiovisual, puesto en función de lograr constituir una autonomía nacional que parte de la utilización del cine como instrumento informativo y reflexivo respecto a la realidad que representa en la pantalla cinematográfica.

## 1.2 Tercer Cine

“El instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial, en su mayoría estadounidenses.” (Getino y Solanas, 1989, p.1)

Esta opinión de los autores y precursores de este movimiento, da inicio al contenido de la carta que publican en 1989 con motivo del reestreno del *film La Hora De los Hornos* (Solanas y Getino, 1968). Con el objetivo de expresar y explicitar las aspiraciones y condiciones que posibilitaron la consolidación del Tercer Cine, resulta de suma importancia, mencionar el hecho de que el mismo surgió en la década del sesenta, dentro de un contexto definido por la dominación del avance imperialista y por el consumo de las masas subordinadas que estaban acostumbradas a visualizar los *filmes* con fines netamente comerciales y realizados a la manera estructurada determinada por el Primer Cine. Posteriormente, diversos realizadores como Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, impulsaron e indagaron en nuevas temáticas y alternativas en las técnicas utilizadas para conformar este Tercer Cine todavía en gestación, pero que desde sus comienzos, daría inicio a una etapa de suma importancia para la cinematografía argentina y latinoamericana.

A partir de esto mencionado previamente, un grupo de realizadores y directores comienza a ahondar en esta nueva alternativa y objetivo de resignificar la utilización del lenguaje audiovisual, en función de motivar la conciencia social revolucionaria de los espectadores, partiendo del registro documental de diversos acontecimientos sociales y con el fin de lograr constituir una identidad nacional que permitiera diferenciar lo nacional de lo extranjero y/o comercial representado hasta entonces. Este cine, construido a partir de un carácter netamente social y constituido por *filmes* realizados con pocos recursos técnicos, a diferencia de otros movimientos que surgieron en Argentina, estaba definido también, por un carácter militar y revolucionario, que se caracterizó por mantener un

constante compromiso con aquellas cuestiones y situaciones que surgían en el ámbito socio-político inestable de la década.

En el *film La Hora de Los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), tanto Solanas como Getino, logran exponer la intencionalidad personal compartida de apelar a la reflexión del público mediante la combinación de imágenes testimoniales y de tono caótico que van describiendo, en conjunto con la voz en *off* y el sonido, los diversos conflictos sociopolíticos, represiones, fusilamientos y demás conflictos que definieron este período de lucha revolucionaria que transitó la sociedad argentina, en contra del sistema político establecido. Es por esto, que se considera al surgimiento de este Tercer Cine, como un momento histórico socio-cultural en el que se reconoce y defiende la lucha antiimperialista protagonizada por los países tercermundistas frente al avance del neocolonialismo, con el objetivo compartido de sus exponentes, de aspirar a la conformación de una identidad nacional, y sobretodo latinoamericana, que posibilite el cambio de lo que sucedía hasta entonces. Esto claramente, se logró mediante la utilización del cine como instrumento comunicacional de ideologías, que permitió la exposición y difusión de diversos mensajes cinematográficos que estuvieron definidos por la búsqueda constante de motivar la liberación nacional. Esta intencionalidad de lograr la liberación, comenzó a consolidarse mediante la construcción de relatos audiovisuales que expresaban una visión propia y perspectiva personal de quienes realizaban estas obras, pudiendo manifestar así, a través del cine una realidad existente.

En este sentido y regidos bajo estas consideraciones y condiciones, los teóricos y realizadores de este Tercer Cine se opusieron completamente a lo establecido por el Primer Cine comercial, debido a que el mismo era concebido como una forma de espectáculo, destinado a la producción, distribución y exhibición en serie, sin poseer la finalidad e intencionalidad de expresar un mensaje con algún fin determinado u objetivo. No así el Tercer Cine, que estipuló y estableció desde su génesis, un modo propio de representar las historias, que estuvo basado en la necesidad y claro objetivo de

comunicar, manifestar un mensaje crítico social definido por la intencionalidad y necesidad de transformar la realidad registrada, sin pretensiones ni aspiraciones de ofrecer un producto netamente comercial, que apelara solo a obtener ganancias. Sino que por el contrario, el objetivo principal anclaba en la comunicación e información de una realidad nacional en crisis.

Es por esto, que en esta instancia del desarrollo se considera que este Tercer Cine ha surgido dentro del período más combativo y revolucionario del cine militante argentino, debido a que años previos a la emergencia del mismo, algunos antecedentes anunciaban respecto a esta búsqueda por parte de algunos directores como Mario Soffici, quién en *filmes* como *Prisioneros de la Tierra* (Soffici, 1939), ya exponía una denuncia social y visión personal, respecto a las injusticias sufridas por las personas pertenecientes a la clase marginada argentina. De esta manera, se comenzó a esbozar esta búsqueda que luego se conformó y afianzó con el surgimiento de este Tercer Cine.

Años posteriores a la realización de *Prisioneros de la Tierra* (Soffici, 1939), pero aun respondiendo a esta necesidad de recuperar la identidad nacional perdida, enajenada y alineada por la penetración cultural extranjera, aparece Fernando Birri, con ideas y preferencias cinematográficas que permiten relacionarlo directamente con el género documental surgido en Italia, el Neorrealismo Italiano y, consecuentemente, con esta constante búsqueda por reutilizar el lenguaje cinematográfico en función de representar aquella realidad social que azotaba al país. El director defiende y sostiene esta idea en una entrevista realizada por Julianne Burton: “Yo considero que el primer paso que tiene que dar una cinematografía que se propone ser una cinematografía nacional tiene que ser el de documentar esa realidad.” (Burton, 1985, párr. 31)

Exponiendo de esta manera, explícitamente su condición de documentalista adquirida durante los años que estuvo exiliado en Italia, hasta que en 1956 decide volver e instalarse en su ciudad natal Santa Fe, para comenzar allí desde cero, a concebir este cine que no mantiene relación alguna con aquel Primer Cine industrial- comercial que

ofrecía márgenes mínimos de poder experimentar en nuevas formas de resignificar el lenguaje utilizado hasta entonces. Claramente, esta intencionalidad del realizador ancla en la necesidad y objetivo de combinar el aprendizaje de las técnicas del cine, con la sociología y, de alguna manera lograr así, la relación con las temáticas sociales que se abordaban a partir del registro de aquella realidad existente, pero siempre defendiendo este objetivo fin que se ha mencionado en más de una oportunidad previamente: lograr la identidad nacional a partir de la construcción de un cine que apele a la toma de conciencia social mediante la realización de *filmes* que no solo representan la realidad, sino que en conjunto también, evidencian las capacidades de estos realizadores de posicionar a la cinematografía argentina en el ámbito internacional.

Consecuentemente y bajo estas condiciones contextuales- técnicas, Birri realiza *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y, posteriormente, *Los Inundados* (Birri, 1962). *Tire Dié* (Birri, 1956-58) comienza siendo un fotodocumental de lo que acontecía con los niños que pedían monedas de diez centavos en las vías del ferrocarril. El mismo, más tarde se convierte en un *film* documental que refleja la realidad social y otros temas correlacionales, como la política del país, pero que a diferencia de la construcción narrativa y técnica de lo que se representaba en el cine hollywoodense o en el cine de autor, tanto este *film* como *Los Inundados* (Birri, 1962), presenta una construcción narrativa que cuenta con la característica fundamental, de estar constituida a partir de entrevistas, mayoritariamente. Tanto es así, que estas decisiones técnicas y narrativas por parte del director, están puestas en función de construir una intertextualidad narrativa que permita comunicar la ideología y los objetivos latentes en la totalidad de las obras realizadas por estos directores que encabezan la teoría que define al Tercer Cine.

En este sentido, resulta posible identificar y comprobar de diversas maneras, la repercusión y eficacia lograda por esta alternativa de hacer cine, ya que posterior a su surgimiento en Argentina, comenzaron a emerger otros realizadores en países cercanos,

que también, evidenciaron la preocupación y compromiso social, de representar la realidad nacional a partir de una ideología ya consolidada.

## Capítulo 2: El cine, instrumento para comunicar ideologías

Tal como se mencionó en el primer capítulo, según Arlindo Machado (2006), es posible entender la cultura como una serie de acontecimientos relacionados con la esfera humana y los medios de comunicación. En este sentido, el autor deja en claro la correlación existente y definitoria entre la cultura comprendida como un todo, que a su vez, está constituida por individuos sociales y los medios de comunicación, puntualmente el cine.

En este sentido y de acuerdo a lo investigado en las fuentes primarias y secundarias, los receptores-espectadores, que visualizan y experimentan el cine como medio representativo de diversas realidades, han respondido de manera exitosa al surgimiento del mismo, como instrumento que facilita la comunicación entre los miembros de la sociedad. Tanto es así, que hacia 1939, la utilización del cine como medio de comunicación, mutó desde la utilización dada y consolidada por el cine clásico, hacia la conformación de un instrumento que posibilitó la expresión de diversas ideologías dominantes. Paralelamente, este carácter del cine, fue utilizado a favor de satisfacer y complacer a las grandes potencias mundiales, como Alemania, que ejercieron el dominio de poder durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial desarrollada entre 1939 y 1945. Sin dudas, un claro ejemplo de esto, son las propagandas políticas realizadas para el régimen Nazi y/o en *filmes* documentales como *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), que evidenciaban el innegable carácter manipulador que podía ejercer el cine sobre quienes lo visualizaban, los espectadores. Resulta posible comprobar esto mencionado previamente, a partir de la visualización del *film* debido a que el mismo está compuesto en su totalidad, por imágenes documentales registradas en los diversos actos llevados a cabo por el régimen nazi. En este sentido, el objetivo de este registro documental y la exhibición del *film*, era dar a conocer ante la sociedad, el regreso de la Alemania nazi a su lugar inicial como potencia mundial que ejercía el poder dominante.

Dentro de este contexto, se entiende que para llevar a cabo la realización del *film* propagandístico pedido por Adolph Hitler, la directora Leni Riefenstahl optó por el registro de varias tomas iniciales desde un helicóptero, ofreciendo así, una visión más amplia y descriptiva de la ciudad de Munich. También, en lo concerniente a la utilización de recursos técnicos, se utilizó la cámara móvil, lentes teleobjetivos para obtener una imagen distorsionada y, de esta manera en conjunto con el aporte del sonido, dotar a la obra de un sentido completamente revolucionario y cargado de sentido semántico que acompaña a las imágenes nazis durante el desarrollo del *film*.

Posteriormente en Argentina desde 1946 hasta 1955, el cine también se utilizó con fines políticos y propagandísticos, con el claro objetivo de lograr la inculcación política establecida por el General Juan Domingo Perón, quién gobernó dentro de este período.

Se entiende que esta consideración, también ha sido sostenida por diversos autores referentes al tema, quienes defienden este carácter generado por el cine como medio. A continuación, el licenciado Gabriel Hernán Rosa, menciona y desarrolla su punto de vista respecto a la idea previa y al uso de la propaganda: “la propaganda no es una actividad que pueda encerrarse en fórmulas, ya que actúa en mecanismos psicológicos y psíquicos en demasía complejos y en muchos casos aún todavía incomprensibles.” (Rosa, 2009, p.3)

Es por esto que, se sostiene la perspectiva consolidada de que la utilización del cine propagandístico- ideológico estuvo sujeta solo a las necesidades y objetivos que se requerían transmitir en aquel mensaje de carácter político, que apelaba directamente sin condiciones, a comunicar ante la sociedad, aquella ideología que buscaba instaurarse mediante la utilización de los medios de comunicación. Lo que si resulta relevante mencionar es que, generalmente, este contenido ideológico que se pretende comunicar mediante el cine, puede referirse a varias cuestiones, entre ellas se destacan las posibles convicciones políticas, religiosas y morales. A su vez, estas posibilidades están reforzadas a través de versiones un tanto simplificadas o acotadas de la realidad, es decir



que, se decide seleccionar aquellos acontecimientos que mejor se adecúen a la ideología en cuestión, para poder así, posteriormente lograr ejercer la manipulación sobre los individuos. Según el director cinematográfico cubano, Tomás Gutiérrez Alea:

Es en el cine donde este mecanismo se descubre de una manera más objetiva porque el cineasta trabaja con imágenes —y sonidos— que constituyen un material capaz de proporcionar, más que el material propio de las otras artes, una ilusión de realidad. Fragmentos de la realidad son aislados, separados de su propio contexto y dispuestos de tal manera que signifiquen algo específico y a veces algo muy distinto de lo que significarían en otro contexto. (Gutiérrez Alea, 1982, p.162)

Entonces, se considera que esta realidad representada en la pantalla estará mediatizada, quizás, por una exageración constante de lo que se muestra, ya que se mezcla y combinan hechos reales con posibles aspiraciones ideológicas que dotan a la obra de un carácter idealizado, y por lo tanto, exagerado. Por ejemplo, en *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935) desde el inicio se presenta a la Alemania nazi como nación triunfante, claramente esta consideración, está enfatizada mediante la utilización de diversos planos contrapicados que brindan un sentido de superioridad de Hitler y sus soldados, en relación a los ciudadanos que lo esperan en las calles hasta su llegada al hotel Deutscherhof. En este sentido, el sonido desempeña y cumple un rol esencial en la totalidad de la obra, debido a que dota a la imagen de un carácter nacionalista necesario para generar en el espectador sensaciones de omnipotencia, hegemonía y triunfo revolucionario de los nazis.

Posterior a esto y, en relación a la utilización que desarrolla el Tercer Cine con respecto a este cine constructor y comunicador de ideologías, se entiende y considera que, si bien los *filmes* realizados por estos directores contienen y explicitan un carácter definido por la ideología de los mismos, no es posible identificar en la representación de las realidades, un tratamiento estético, idealista y embellecido por la visión de cada autor. Sino que por el contrario, se utiliza el cine como instrumento audiovisual para expresar y exponer cinematográficamente, una denuncia social respecto a la realidad seleccionada, pero con la particularidad de ser expuesta tal cual es y no a partir de una exageración de aspectos que no se evidencian en la imagen.

En este sentido y respondiendo a lo planteado por la teoría establecida del Tercer Cine, se debe representar la realidad registrada bajo la mirada propia del realizador, a partir de una necesidad de transformación y revolución renovadora de la sociedad. Es por esta razón, que se realizan y constituyen los *filmes*, con el objetivo fin de representar una realidad existente y no embellecida para agradar y/o convencer al espectador para poder lograr su adhesión a tal ideología. Tanto es así, que en los *filmes* pertenecientes a este Tercer Cine, no se representan los aspectos positivos o más agradables de la sociedad, sino que por el contrario, se representan los aspectos más débiles y marginales, con el objetivo de hacer visible aquellos aspectos invisibles de las realidades escogidas, que hasta entonces, se mantenían al margen de cualquier tipo de interés.

Finalmente, a modo de conclusión, tal como resulta posible identificar tanto en esta obra alemana, como en el resto de los *filmes* realizados por los directores del Tercer Cine, la utilización del sonido ha sido fundamental a lo largo de la concreción de los mismos. Esto se debe a que, a partir de la construcción de la banda sonora, es posible dotar a las imágenes del relato, de un sentido que sin la presencia de los sonidos, no sería posible interpretar la obra de la misma manera. Es por esta razón, que se establece la importante consideración de que el sonido, desde sus inicios, ha logrado desempeñar un rol esencial en el cine.

## **2.1 ¡Tango!: Surgimiento del cine sonoro en Argentina**

Iniciar este apartado del segundo capítulo partiendo del análisis de este *film*, se debe a la consideración de que la obra cinematográfica, *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933), inauguró la utilización del sonido en el cine en Argentina y, como no podía ser de otra manera, el mismo llegó al país con el canto, y conjuntamente con este, el tango como género musical.

En este sentido, durante esta etapa inicial, el tango fue considerado como objeto cultural, y es por esto que, resultó de suma importancia para la producción y realización

cinematográfica, no solo por el interés que el mismo despertaba en el público, sino también, porque permitió el surgimiento de realizadores y directores que se mantuvieron al margen de estas temáticas tangueras y nacionalistas. En este sentido, esto posibilitó el surgimiento y abordaje de otras temáticas, que diferían de estas últimas, en relación a los aspectos formales, estructurales, narrativos y técnicos, con el fin de ofrecer un mayor abanico de posibilidades y opciones para que el espectador pudiera elegir que *film* visualizar. Tanto es así, que por ésta razón, resulta importante destacar de que manera el cine tomó al tango como un devenir musical y cultural para valerse de sus posibilidades creativas y narrativas, teniendo siempre en cuenta, aquello que el espectador esperaba ver en la pantalla cinematográfica. Por esto, es que de alguna manera, la combinación entre el cine como medio de comunicación y el tango permitieron comprender aún más en detalle el imaginario social de la época, por ejemplo:

La secuencia inicial de *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) comienza con una mujer vestida de gala que está cantando tango, posteriormente, una placa de títulos brinda un breve contexto social respecto a la década del treinta, dando inicio a lo que vendrá y se desarrollará a continuación. Claramente, este inicio definido por la presencia del tango como objeto cultural, determina la importancia que se le dará al mismo a lo largo del *film* y también, la importancia del mismo en la sociedad. Tal es así, que en más de una oportunidad, los personajes que conforman el relato, ahora audiovisual, expresan sus penas y sus sentimientos mediante un canto tanguero.

Paralelamente a esto mencionado previamente, el cine sonoro que surge en Argentina durante la década del treinta, permite establecer algunos puntos de similitud con el ya mencionado Primer Cine de Hollywood, que se caracterizó por un control total en la producción, distribución y exhibición de sus productos audiovisuales. En lo que concierne al caso de Argentina, existieron dos productoras que llevaban a cabo sus diversas producciones a través de normas similares a las establecidas por las productoras de Hollywood, estas fueron la Lumiton y Argentina Sono *Film* liderada por Ángel Mentasti.

Particularmente Argentina Sono *Film*, contaba con una organización similar de realización en serie y un manejo de sistema de estrellas conformado por: Azucena Maizari, Tita Merello, Mercedes Simone, Pepe Arias y Luis Sandrini. Estos actores y actrices fueron reconocidos en el ambiente teatral, y por esta razón, se consideraba que lograrían alcanzar el mismo o un éxito mayor en el cine. Además de esto mencionado previamente, la relación con el Primer Cine, puede establecerse también, teniendo en cuenta las temáticas que conformaban la trama narrativa de los relatos, ahora audiovisuales, que ahondaban dentro del género melodramático tanguero. Estos relatos cinematográficos estaban, además, contruidos bajo la configuración de lo que se consideraba verosímil en la época, es decir, mediante la utilización de diálogos poetizados que expresaban la tristeza, la expresión del tiempo, la exteriorización de los sentimientos pertenecientes a aquellos cantantes exitosos, pero tristes y las penas de las chicas de reputación dudosa, que eran una clara evidencia de que la sociedad argentina del momento estaba caracterizada por esta forma de considerar el rol de la mujer dentro de la sociedad argentina.

Años posteriores a esta contextualización, la utilización del sonido durante el período de auge sonoro, fue mutando hacia otros objetivos y hacia nuevos modos de utilización, en función de las necesidades creativas de los diversos realizadores cinematográficos, que aparecieron en diferentes momentos del cine argentino y latinoamericano.

En lo que concierne a la temática central de este proyecto de graduación y al surgimiento del Grupo Cine Liberación puntualmente, es necesario considerar que la evolución del sonido, en cuanto a las posibilidades técnicas, creativas y narrativas, ha posibilitado la realización de estos *filmes* sociales- militantes, que se caracterizan por una construcción sonora que permite interpretar a través del sonido, el contexto dentro del cual se desarrollaron los acontecimientos sociales representados en la pantalla. En este sentido, no resulta casualidad que en algunos de los *filmes* escogidos para realizar los diversos análisis, tales como *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968) y en algunas

secuencias de *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968) resulta posible identificar la conformación de la banda sonora en relación a los sucesos represivos que se exponen, tanto es así, que generan un sentido discursivo que logra enfatizar semánticamente lo que ilustran las imágenes. Es importante además, mencionar que el sonido puede utilizarse como recurso narrativo para determinar un contrapunto entre lo que representa la banda de imágenes y la banda sonora. Esta consideración mencionada, resulta identificable también, en una secuencia central constitutiva de *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), debido a que mediante la utilización del sonido se establece una contraposición entre una situación y otra de diversas características, por ejemplo: primero se presenta el contexto rural, definido por una banda sonora construida a partir de instrumentos como tambores, guitarras criollas y hasta la combinación de estas imágenes con el himno nacional argentino. Posteriormente, se presenta una de las escenas contenidas por las secuencias del *film*, que representan el modo de vida perteneciente a la clase alta- aristocrática, donde resulta posible identificar otro sentido semántico a partir del sonido, pero a diferencia de lo que sucede en el contexto rural, aquí la banda sonora está constituida a partir de sonidos más armoniosos y refinados que aluden a un sentido contra opuesto del nacionalista. Por esta razón, se establece la consideración de que tanto las imágenes como los sonidos, logran informar y exponer conjuntamente, una ideología que se caracteriza, entre otras cuestiones, por la denuncia social respecto a diversos acontecimientos sociales.

## **2.2 Prisioneros de la tierra: Expresión de una denuncia social**

*Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), es un *film* argentino realizado en el año 1939 por Mario Soffici, director y realizador que comienza a esbozar una búsqueda reflexiva, de lo que posteriormente, se afianzó con el surgimiento del ya mencionado Tercer Cine, y con el Grupo Cine Liberación.

En principio para iniciar el análisis del *film*, resulta fundamental aclarar que, si bien el relato posee una estructura narrativa clásica, ha determinado una ruptura y quiebre respecto a lo que se venía representando en el cine nacional hasta entonces. Es decir, se comenzó a delimitar la intencionalidad de ahondar en nuevas temáticas y provocar el surgimiento de un cine, que cuestiones sociales y represente aquellos acontecimientos que afectaron y definieron a la sociedad argentina del momento. En este sentido, la representación de la realidad a la cual se alude, hace referencia a la selección de un fragmento constituyente de la sociedad, que no está conformado precisamente, por la clase pudiente y/o clase media alta dominante, sino que por el contrario, es posible identificar una intencionalidad de representar aquellos acontecimientos resurgentes del contexto marginal. Indudablemente, esta preferencia del director ancla en la necesidad de comenzar a valerse de su profesión y sus obras, para exponer y manifestar audiovisualmente, una ideología que desde el inicio, se caracterizó por el compromiso social.

Paralelamente, a diferencia de lo que propondrán los relatos audiovisuales realizados por Fernando Birri, Fernando Pino Solanas y otros referentes, Soffici crea un relato audiovisual de ficción, que logra combinarse e hibridarse con aspectos característicos del género documental. Para y por esto, el realizador en el *film* cuenta la historia de un contratista de peones, Kohner, quién viaja a la provincia de Misiones con el objetivo de buscar nuevo personal de trabajadores mensúes, para llevar a cabo diversas tareas en los yerbatales misioneros. Cumpliendo con su objetivo, convence a varios mensúes, quienes a cambio de una paga mínima de dinero, deciden embarcarse con él, con un médico borracho y su hija, Andrea.

En este sentido, a partir de visualización analítica del *film*, resulta posible considerar que la trama del mismo, se desarrolla en torno a las injusticias sociales, maltrato físico y moral del que son víctimas estos mensúes, quienes se embriagan constantemente para sobrellevar de alguna manera, esta situación que les toca vivir. Estas penas manifestadas

por estos trabajadores misioneros, son enfatizadas y exteriorizadas a través del canto de canciones tradicionales, que logran generar en el espectador, sentimientos de empatía y pena.

En este sentido, también resulta relevante destacar que en el relato, se expresa y determina una diferenciación constante que, luego será retomada en algunos casos por el Grupo Cine Liberación, Fernando Birri y otros realizadores latinoamericanos. Esta diferenciación establece una contraposición entre la clase marginada, es decir, los mensúes y la clase que ejerce el poder, representada por Kohner. Esta manipulación ejercida por Kohner, es evidente desde el inicio del *film*, ya que inicialmente se muestra, por ejemplo, como en el salón de baile persuade con dinero a uno de los mensúes que duda en embarcarse por la salud de su padre, pero evidentemente al recibir cien pesos más, se auto-convence de que es lo mejor para obtener un progreso personal y termina aceptando. Entre estos dos grupos, uno conformado por Kohner y el otro compuesto por los mensúes, se encuentra el personaje de Andrea, quién mantiene una buena relación con el jefe de la embarcación, pero a su vez, demuestra su interés por defender a los trabajadores explotados, oprimidos y víctimas de este abuso de poder. Otro personaje que, a pesar de estar del lado de Kohner, responde de la misma manera y expone su denuncia ante la explotación ejercida en contra de los mensúes, es el médico alcohólico, quién desde el inicio del *film*, evidencia su intencionalidad de querer ayudar a estos trabajadores que son tratados inhumanamente por el jefe. En este personaje del médico, se evidencia el transcurso lento del tiempo, debido a que su aspecto físico y estado anímico, inician en su normalidad cotidiana, pero a medida que el relato avanza y las acciones se desarrollan, resulta evidente notar como su salud empeora por consumir alcohol y por estar en contacto con esta explotación constante del señor Kohner. En este sentido, es importante mencionar que este médico también resulta víctima del sometimiento de Kohner, quién lo obliga a preparar remedios caseros para curar a los

mensúes. Luego, este estado ya empeorado del médico, se complica aún más y comienza a sufrir alucinaciones que lo conducen hacia la muerte.

Para finalizar y concluir un punto de anclaje con la información desarrollada en este subcapítulo, ha resultado relevante determinar en que momento del *film*, el maltrato, sometimiento y explotación moral, verbal y física ejercida por Kohner, culminan. Este momento, se desarrolla casi llegando al inicio del tercer y último acto del *film*, secuencia en la que Andrea enfrenta al capataz y expresa su punto de vista respecto a esta situación de la que también, en cierta medida, es víctima. Consecuentemente, Kohner intenta defenderse, respondiendo de la siguiente manera: esta gente son como las plantas o los insectos, pertenecen a la tierra. Aguantan las lluvias, calores. Y Andrea molesta ante esta opinión, responde: pero saben querer y usted Kohner, no conoce más que el odio...(Soffici, 1939)

Esta situación caracterizada por un contexto marginal, se transforma y muta a favor de los mensúes, cuando Esteban decide tomar venganza ante tanta injusticia vivida, y tras varios golpes y latigazos, logra embarcar a Kohner en un bote de madera río abajo. Entonces en este sentido, es posible concluir que la lucha entre ambas clases sociales finaliza cuando el mensú, Esteban, mata a su jefe, Kohner de la misma manera en la que él los trataba. Por esta razón, se concluye que el discurso semántico de la obra, radica en el sentido que se pretende comunicar mediante la intertextualidad de la temática, es decir, los mensúes previamente sometidos por quién ejercía el poder, hacia el final del *film*, logran demostrar su reivindicación y superación de todas aquellas injusticias sociales de las que formaban parte.

Entonces a modo de establecer una conclusión final y cierre del subcapítulo, se sostiene la consideración, de que este *film* realizado por Mario Soffici, ha sido escogido como un relevante antecedente, debido a que logra representar la génesis inicial de lo que posteriormente, lograría afianzarse aún más, con la presencia de Fernando Birri, el pionero del cine social militante.



### **Capítulo 3: Génesis del Grupo Cine Liberación**

#### **3.1 Surgimiento de escuelas y asociaciones dirigidas por Fernando Birri**

En 1956, tras volver de su exilio en Italia y ser testigo de la realidad que azotaba al país, el director y realizador santafesino, Fernando Birri, decide instalarse nuevamente en su ciudad natal para, posteriormente, apoyarse en el Instituto de Sociología de la Universidad Nacional del Litoral, con el objetivo de utilizar favorablemente los conocimientos adquiridos durante el tiempo que estuvo en Europa.

La Argentina en aquel entonces, transitaba por un etapa que estuvo totalmente caracterizada por la crisis política, económica y todo lo que esto implica como consecuencia. Por lo tanto, el contexto social estuvo definido por la inestabilidad y las evidentes fracturas en el sistema de organización nacional. Por esta razón principalmente, es que la sociedad y los individuos, comenzaron a ser víctimas de una realidad innegable.

En este sentido, al llegar al país nuevamente, Birri pudo presenciar y percibir este contexto, que de alguna manera, presentaba características y acontecimientos sociales que se asemejaban a los sucedidos en Italia como consecuencia de la guerra. Pero a pesar de las posibles similitudes, es importante destacar el hecho de que ambos contextos diferían entre sí, por la simple razón de que tanto Europa como Argentina, presentan cualidades diferentes en relación a la estructura organizacional de cada país. A pesar de esto, Birri durante el tiempo que se mantuvo exiliado, pudo acceder a adquirir las técnicas de realización y producción utilizadas por los precursores del Neorrealismo Italiano. Entonces, nuevamente al estar en contacto con la realidad Argentina, pudo utilizar y aplicar estas técnicas, pero considerando que las posibilidades para acceder a los recursos técnicos, eran diferentes a las que existían en Italia. Por esta razón, decide amoldarse y comenzar a valerse de dichas condiciones, para esbozar un tipo de cine que represente fielmente esta realidad del país.

En este sentido, Birri encuentra en las escuelas, un importante núcleo que puede posibilitar el surgimiento de una cinematografía, que englobe y combine la totalidad de las necesidades desarrolladas previamente.

Defendiendo esta consideración, en la entrevista realizada por Julianne Burton, Birri sostiene que “las universidades en Latinoamérica son una especie de terreno con el privilegio de ser, relativamente, un espacio autónomo con respecto a las demás superestructuras sociales y políticas, de manera tal, que muchas cinematografías independientes han nacido al margen de ellas.” (Burton, 1985, párr. 23)

Tal es el caso de la Escuela de Documental de Santa Fe, que surge como consecuencia de un seminario que se lleva a cabo durante el período en el que Birri, estuvo desempeñando su profesión en la Universidad de Sociología. De esta manera, se logró acercar a los alumnos a esa realidad argentina, mediante la utilización de una cámara fotográfica y una grabadora que llevaban con ellos a los diversos lugares, para poder registrar así, la realidad emergente del contexto marginal. Dentro de este espacio caracterizado por la falta de recursos, resultaba posible visualizar rostros tristes, personas casi desnudas, lugares sin infraestructura sanitaria, animales, pero sobretodo, los problemas presentes y característicos del hábitat al que asistían los alumnos, en rol de documentalistas.

En lo que concierne a la temática abordada, estará siempre caracterizada por el carácter social y militante que define la totalidad de la filmografía de Fernando Birri. En este sentido y con respecto a la estructura narrativa de los relatos audiovisuales, estará puesta en función, de representar la realidad documentada, y a su vez, transformada y modificada por la perspectiva del director, pero desde una visión personal que aspira a informar respecto a esta realidad que no expone ni representa una intervención estética. Sino que por el contrario, está caracterizada por representar los acontecimientos sociales, de la manera más cruda y real posible, es decir, respetando la manera en la cual fueron registrados. Indudablemente, esto responde a uno de los objetivos principales

de este cine realizado por Birri, ya que manifiesta una ideología definida de constituir un cine que este basado en la realidad nacional, desde todos sus matices y no en representar lo estéticamente armonioso.

No así los *filmes* realizados por los directores pertenecientes al Neorrealismo Italiano, ya que evidencian características y condiciones técnicas de realización y producción, que permiten establecer una diferencia esencial entre este cine social propuesto por Birri y el movimiento italiano. Esto se debe a que los directores pertenecientes al Neorrealismo, realizaron los *filmes* con otra disponibilidad de recursos técnicos, que posibilitaban desarrollar y construir un clima de trabajo un tanto más ameno y cómodo, por caracterizarlo de alguna manera.

Claramente, la postura y actitud inicial por parte del realizador, es defendida por él mismo (Burton, 1985), dejando en claro, la intencionalidad que define su cinematografía caracterizada por el compromiso social y la búsqueda de combinar el aprendizaje del cine, en conjunto con el aprendizaje de la sociología, la historia política y geográfica argentina. Motivo que resulta coherente, debido a que Birri logra plasmar esta búsqueda en la mayoría de sus *filmes*: *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962), donde expone su concepción y visión personal de los acontecimientos que registra, es decir, la representación, indudablemente, está determinada por el compromiso y necesidad de motivar la conciencia social y reflexiva de quienes visualizan sus películas. De esta manera es que, en *Los Inundados* (Birri, 1962) por ejemplo, se logra establecer un acercamiento a la realidad, mediante la utilización de diversos recursos narrativos y técnicos que construyen una estructura narrativa argumental y documental.

Entonces a partir del análisis de diversas secuencias constitutivas del relato, se identifica que algunas de las escenas que conforman cada acto, están compuestas por entrevistas y encuestas realizadas a las personas víctimas de las constantes inundaciones que viven en el asentamiento santafesino. Esto paralelamente y en conjunto con la presencia de la voz en *off* del protagonista, el padre de familia Don Gaitán, se logra enfatizar esa

búsqueda de brindar un mayor acercamiento a la realidad representada y legitimar los diversos acontecimientos sociales que emergen del contexto marginal conformado por las familias inundadas.

En este sentido, es que la Escuela de Documental de Santa Fe inaugurada por Fernando Birri, se considera un importante aporte constructivo y crítico que comienza a afianzar aún más, la conformación de una cinematografía nacional que refleja la realidad del país, mediante la utilización del cine como instrumento comunicador de ideologías. Pero además, la cinematografía de Birri ha dejado su legado hasta la actualidad, debido a que determinó algunas modificaciones y transformaciones, en lo que concierne a los canales utilizados para la exhibición y comercialización de los *filmes* realizados. Es entonces que, a partir de las escasas posibilidades técnicas evidenciadas en los *filmes*, se presupone que las alternativas para acceder a los canales de distribución y exhibición en su momento, también fueron escasas, ya que los presupuestos y así mismo, productores dispuestos a apostar por este cine no comercial, eran limitados y casi inexistentes. Es por esto que, tanto Birri como otros realizadores que continuaron dentro de esta línea de aspirar a la construcción un cine social militante, lograron llevar a cabo la realización y, consecuentemente, exhibición de sus *filmes*, a través de medios de financiamiento independientes. El mismo conseguido, en más de una oportunidad, mediante el aporte monetario de los integrantes que conformaban el equipo técnico de los proyectos audiovisuales y del director específicamente.

En este sentido, resulta importante tener en cuenta que así como Birri, el Grupo Cine Liberación también determinó y definió un nuevo período, en referencia a la aplicación de nuevas técnicas de producción, realización y exhibición de las obras realizadas. Por esta razón, entre otras cuestiones a desarrollar posteriormente, se destaca el aporte y motivación ofrecida por estos directores, en relación a las posibilidades de concretar obras personales sin tener que estar sujeto a la comercialización dependiente del *film*.

### 3.2 Surgimiento del Grupo Cine Liberación

“El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubren todo tras un manto de imágenes y apariencias. Más que la realidad, importa allí la imagen interesada de esa realidad.” (Solanas, 1989)

Esta cita emitida con motivo del reestreno del *film* militante, *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), refleja la visión propia y definida de los precursores del movimiento cinematográfico, Grupo Cine Liberación. El mismo desde sus inicios, estuvo liderado por Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, quienes llevaron a cabo mediante la realización de sus *filmes*, el desarrollo y conformación de un cine social- militante en función de motivar el cambio e incentivar la revolución de los espectadores, mediante la utilización del cine como medio comunicador de ideologías. En este caso particularmente, el cine también es utilizado como medio para conformar y comunicar relatos cinematográficos, contruidos mediante el uso un lenguaje audiovisual renovado que surge a partir de la necesidad de expresar una visión personal y transformadora respecto de los diversos temas que se abordan en cada *film*. Es decir, estos *filmes* dotados de un carácter revolucionario, aspiraron a construir audiovisualmente un acto de resistencia y concebirlo como tal, con el fin y objetivo de estimular la movilización de los espectadores que visualizaban la representación de la realidad en la pantalla cinematográfica. Consecuentemente, este Grupo Cine Liberación en conjunto con los respectivos antecedentes ya mencionados, ha logrado demostrar a través de la realización de sus obras, el manejo determinado, fluido y sólido de un lenguaje audiovisual resignificado, que ha consolidado una propia identidad estética influyente, respecto a la utilización de nuevas posibilidades técnicas y narrativas. Construyendo así, obras como *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), que constituye la intencionalidad de manifestar una ideología compartida, que responde a la necesidad de impulsar la lucha revolucionaria por parte de los realizadores y directores. Lo interesante aquí, es que esta lucha está impulsada desde la profesión de cada uno y, paralelamente, desde su lugar de

ciudadanos, con el objetivo de librarse de aquellas concepciones dependientes y políticas de la cinematografía nacional, en relación a algunos países dominantes como Estados Unidos o Europa.

En este sentido, las respectivas consideraciones mencionadas previamente, están representadas y plasmadas en los aspectos formales constitutivos, desde el inicio del *film* hasta el final. Por ejemplo, mediante la incorporación de placas de títulos con letras blancas en mayúsculas, sobre fondo negro y, conjuntamente, con la banda sonora compuesta por tambores en ritmo acelerado, se comienza a aludir explícitamente la ideología de Solanas y Getino. En este sentido, la ideología de ambos realizadores, se caracteriza por la oposición y cuestionamiento respecto al constante avance del imperialismo, que logra actuar en contra de los ciudadanos que se sublevan a favor y en busca de lograr la revolución social y política. Paralelamente, otro recurso identificado que dota a las imágenes y sonidos de un sentido intertextual, es la utilización de frases y/o citas ideológicas extraídas de diversos autores exponentes, que logran reforzar el sentido ideológico constitutivo de la estructura narrativa de este *film*. Un importante ejemplo de estas frases utilizadas, es la emitida por el militante Ernesto Che Guevara, quién fue un importante militante, escritor y periodista argentino, que logró reconocimiento en Cuba por sus acciones y obras realizadas a favor de la revolución de la isla. La frase expone la siguiente perspectiva de Guevara: Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los EE.UU (Solanas y Getino, 1968).

Posterior a esto, una voz en *off* comienza a narrar y describir las principales características definitorias del neocolonialismo, que en conjunto con los planos descriptivos y las estadísticas mencionadas, brindan desde el inicio, una visión reflexiva y crítica respecto a lo que se va desarrollando. Además, es importante mencionar que el recurso de la voz *off*, es utilizado conjuntamente con las placas de títulos textuales, cuando se presenta cada subdivisión de los actos que componen este relato audiovisual,

por ejemplo: El país. De manera tal, que en cada presentación de los subcapítulos, se dedica el tiempo suficiente para establecer relaciones entre el capítulo precedente y el posterior y, también, se presenta una inmersión general respecto a la temática abordada en cada momento del *film*.

En este sentido, otra cualidad constitutiva de este cine de militante, es que ha estado caracterizado y ha resultado totalmente apto para poder construir el sentido de una intertextualidad y/o carácter semántico, a partir de la conjugación de las imágenes y sonidos contenidos en las diversas películas. Indudablemente, este sentido intertextualizado al que se hace mención, se logra mediante la utilización del recurso del montaje y el sonido, que conjuntamente, logran enfatizar las ideas que ilustran los acontecimientos representados en la imagen y las citas ideológicas. Por ejemplo: la utilización del sonido en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), está puesta en función de reforzar este sentido semántico y reflexivo que comunican las imágenes constitutivas del *film*, debido a que este cine revolucionario, es aquel que además de ilustrar, documentar o fijar pasivamente una situación determinada, actúa intentando incidir en cada suceso que representa cinematográficamente, ya sea con el objetivo de enfatizar una idea y/o impulsar a alguna acción y cambio determinado.

De acuerdo con Solanas y Getino: “No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine- acción.” (Solanas, 1989, p.14). Claramente, esta cita representa la esencia definitoria del Grupo Cine Liberación, en relación a la consideración de que este cine social militante no solo representa historias en la pantalla, sino que también, es realizado con un fin y objetivos predeterminados que responden a la expresión de una ideología nacionalista.

En este sentido, esta cualidad esencial que lo convierte en cine- acción, permite afianzar aún más, alguna de las características ya mencionadas previamente, que permiten establecer una diferenciación entre esta alternativa de hacer cine y el modelo estructurado propuesto por el Primer Cine hollywoodense. Estas diferencias, se deben a

que las obras pertenecientes al cine clásico, no requieren necesariamente de una postura activa por parte del espectador, ya que este visualiza los diversos *filmes*, ya inmerso en una postura y actitud pasiva, con el objetivo de poder presenciar un espectáculo audiovisual que lo entretenga a medida que progresa hacia el final, sin poseer intenciones de reflexionar o recapacitar respecto a lo que se representa en la pantalla.

Es por esta razón, que se establece la conclusión de que los cineastas revolucionarios pertenecientes al período iniciado en 1960 y concluido en 1976, actúan a partir de y con una visión transformadora, en relación al nuevo papel ejercido por el realizador como figura creadora, pero también, exponiendo explícitamente una visión transformadora e innovadora en la organización dentro del equipo técnico de trabajo, del manejo de las posibilidades narrativas, técnicas y semánticas, que posibilitan la construcción de un cine en búsqueda de conformar una identidad nacional que lo represente y diferencie como tal.

En relación a esta conclusión previa, se han escogido las principales obras cinematográficas que han logrado, desde el núcleo creativo de cada una, informar y comunicar respecto a una ideología compartida que es representada a partir de diversos recursos formales y estilísticos.

### **3.3 Análisis de los *filmes*: La Hora de los Hornos, Tire Dié y Los Inundados**

El *film Tire Dié* (Birri, 1956-58) realizado por Fernando Birri en 1956 y concluido en 1958, resulta de suma importancia en lo que respecta al contenido constitutivo de este proyecto de grado, debido a que su construcción y producción, representa la gestación concreta y referente a este cine revolucionario militante que fue evolucionando, desde sus antecedentes, hasta convertirse y consolidarse finalmente con el surgimiento del Grupo Cine Liberación. Pero sobretodo resulta de suma importancia abordar el análisis de este *film*, realizado conjuntamente con el Instituto de Cinematografía del Litoral, porque indaga temáticamente en cuestiones netamente sociales y porque, además, logra representar



cinematográficamente el compromiso compartido por estos realizadores. Este compromiso social, ancla en la necesidad de plasmar los acontecimientos sociales contenidos en la realidad, que no solo definió la década del sesenta en Argentina, sino en Latinoamérica.

En este sentido, es que la estructura narrativa documental de *Tire Dié* (Birri, 1956-58), está construida a partir de diversas encuestas y entrevistas sociales que brindan la información pertinente acerca del contexto donde se llevó a cabo la realización de la obra. Este dato no presenta una característica de poca relevancia, debido a que de esta manera, el director comienza a apelar a la reflexión de los espectadores respecto a la información que se expone. Además, es importante tener en cuenta que de esta manera, se logró esbozar un acercamiento a la realidad social que se presentaba en la pantalla, logrando una mayor inmersión y contextualización. Tanto es así que para lograr este acercamiento, que también estará planteado como objetivo a cumplir en la realización de *Los Inundados* (Birri, 1962) y *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), se utiliza el recurso de la voz en *off* para narrar y describir las estadísticas y características que definen al territorio y sociedad como núcleo social. Paralelamente al inicio de *Tire Dié* (Birri, 1956-58), se presentan imágenes documentales grabadas desde un helicóptero, que ilustran estas descripciones narradas por la voz en *off* masculina y, que conjuntamente, apelan y logran determinar el acercamiento del espectador-visualizador de la obra, con la realidad representada. Esto se debe en parte a que, a partir de las entrevistas y encuestas realizadas a las diversas personas que habitan este espacio conformado por el asentamiento, el espectador puede comprobar la realidad que se le es presentada como real, ya que la misma está testimoniada por quienes la experimentan y viven cotidianamente allí. Pero además, resulta importante destacar que esta intencionalidad de apelar al acercamiento del espectador, es enfatizada a través de la problemática del *film*, debido a que la misma gira en torno a la presentación de un grupo de niños carenciados, vestidos con prendas de ropa rota, descalzos y con rostros sucios,

que corren a orillas de las vías del tren. No resulta casualidad, que las vías estén situadas en un puente, ya que el peligro y la tensión aumenta, al visualizar a estos niños pidiendo monedas de diez centavos a los pasajeros que transitan este ferrocarril que comunica Buenos Aires, Rosario y Santa Fe. En este sentido, resulta relevante mencionar el hecho de que, en más de una oportunidad, algunas de las personas que habitan este asentamiento, sostienen paradójicamente, que la ubicación cercana del ferrocarril al asentamiento es una ventaja para todos, ya que la mayoría de ellos en este lugar, obtiene limosnas para poder comer. Indudablemente opiniones como estas, expresan el acostumbramiento y sometimiento de estas personas, quienes conviven con la carencia de recursos, diariamente con la basura y los cerdos, tal como se representa en algunas de las imágenes que conforman el segundo acto del relato. Claramente, a diferencia de lo que sucede y se visualiza en *Los Inundados* (Birri, 1962) y *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), la totalidad de las imágenes que conforman las escenas y secuencias de *Tire Dié* (Birri, 1956-58), representan solo y puntualmente esta realidad de la clase marginada, es decir, no se evidencia ni es posible identificar una contraposición o diferenciación como en los otros dos *filmes*, entre lo que acontece en las ciudades y en estas zonas rurales. Esto se debe a que la problemática de esta obra cinematográfica, gira entorno a los conflictos sociales rurales, sin presentar la necesidad de tener que mostrar la ciudad y/o las personas que ejercen el dominio del poder sobre la clase marginada. De esta manera, se exterioriza la consideración por parte del director, de que lo más importante en este entonces, es lo que sucede dentro de este contexto marginal y no lo que acontece en las ciudades. Es por esto, que resulta posible concluir con la consideración de que, a diferencia del cine realizado por el Grupo Cine Liberación, Birri propone un cine social que no expone cuestiones políticas directamente, sino que se focaliza preferentemente en los aspectos sociales, y eso es lo que representa precisamente, en la totalidad de *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962).

En este sentido, *Tire Dié* (Birri, 1956-58), tal como menciona Fernando Birri, surgió como un registro fotodocumental realizado mediante la utilización de los escasos recursos técnicos disponibles en aquel entonces: “Hicimos el *film* con dos cámaras prestadas y película que nos regalaban por un lado, o conseguíamos que la Universidad nos comprara por otro. Usamos un grabador absolutamente no profesional.” (Burton, 1985, párr. 34)

Motivo por cual, necesariamente, el sonido directo registrado durante el rodaje de las escenas tuvo que ser doblado en la postproducción. Para esto, se utilizó la voz en *off* de una mujer y de un hombre, quienes a medida que los personajes eran entrevistados, repetían los diálogos en tercera persona. Lo interesante aquí, es que a pesar del doblaje en la etapa de post, las voces originales de los entrevistados no fueron suprimidas, es decir, además de la voz *off* del narrador, se oye la voz original de las personas que viven en este asentamiento. Indudablemente, esta preferencia de Birri de no suprimir los diálogos, a pesar de que no se escuchen de manera clara, responde a la intencionalidad de brindar una legitimización y acercamiento del espectador a esta realidad marginal que está visualizando, y que mejor para lograr esto, que oír la voz original de quienes conviven en esta realidad argentina.

Paralelamente, el narrador en *off* describe las diversas situaciones que se representan en la pantalla, brindando así constantemente, una breve inmersión en el contexto de esta realidad representada. En este sentido entonces, se entiende y considera que cuestiones como estas mencionadas previamente, reflejan la falta de recursos técnicos que caracterizaron, en parte, el trabajo realizado y concretado, a pesar de las dificultades, por estos directores. Claramente, resulta importante mencionar esta condición y motivo, debido a que permite comprender aún más, bajo que condiciones técnicas estos realizadores, llevaban a cabo sus producciones. De esta manera, se realizaron obras cinematográficas, como: *Los Inundados* (Birri, 1962) y *La Hora de los Hornos* (Solanas y

Getino, 1968), que pueden relacionarse directamente con aquello que, posteriormente, Julio García Espinosa en Cuba denominaría la conformación de un cine imperfecto.

Este cine imperfecto ya esbozado y abordado por Mario Soffici en la década del treinta y ahora también por Fernando Birri, entre otros, está definido y diferenciado del Primer Cine en gran parte, por los canales de distribución y exhibición a los que este Tercer Cine acude para que el posible público pueda visualizar estas obras realizadas. Se entiende que la mayoría de las veces, los espectadores o el público no podía y, actualmente a veces aún, no puede acceder a esta alternativa independiente de hacer cine. La razón de la misma, no se debe a que las películas fueran de mala calidad o bajas en cuanto al contenido narrativo, tampoco por el poco interés del público, sino que la razón está contenida por el dominio que ejercen los distribuidores y exhibidores, tanto nacionales como internacionales en la industria cinematográfica, tratando de abolir así, todo tipo de manifestación audiovisual y/o producto audiovisual que se presente en el mercado como posible competencia o como simple alternativa cinematográfica. En sentido, es que la distribución y exhibiciones son dos procesos fundamentales en la difusión de estos *filmes* pertenecientes al cine militante, ya que sin esto, sería imposible que el público pueda acceder libremente y elegir aquello que desea visualizar en la pantalla. La internacionalidad de estos *filmes* entonces, es apelar a un público genérico, que no se diferencie por clase social y/o status, sino que por el contrario, englobe una totalidad indiscriminada de espectadores, es decir, que el mismo este conformado por personas pertenecientes a diversos estratos sociales.

El cine para Birri, debe denunciar la verdad negada, mostrando lo que nadie quiere ver y lo que nadie se atreve a mostrar. De allí es que podemos afirmar que el *film* posee una voluntad estética y política casi inédita hasta ese momento en el cine argentino: mostrar y documentar la pobreza. (Perales, 2003, Párr. 11)

Partiendo de esta consideración compartida con Fernando Perales, se considera que Fernando Birri realiza *Los Inundados* (Birri, 1962), manteniendo algunos rasgos estilísticos y narrativos ya utilizados en su *film* precedente. Por ejemplo, la preferencia por las temáticas sociales, pero además, continuando con la intencionalidad de concretar los

objetivos ya planteados en su obra previa, *Tire Dié* (Birri, 1956-58). Por otro lado, con esta obra propone innovar a partir de la estructuración del relato, mediante la combinación entre el género de ficción y el documental latente en la totalidad del *film*. En este sentido, la obra inicia con la voz en *off* de unos de los protagonistas de la historia, Don Gaitán, quién comienza a narrar la situación marginada de varias familias santafesinas que viven en este asentamiento expuesto a las constantes inundaciones. Posteriormente, mediante la utilización de un plano general panorámico, se describen las características definitorias de este espacio que se presenta desde el inicio ya inundado, denotando así, el carácter de naturalidad y acostumbramiento ante esta situación, que conjuntamente con la banda sonora compuesta por acordeones y guitarras criollas, brindan información pertinente respecto a este contexto rural, marginado y carente de recursos para sobrevivir. Esta composición de la banda sonora, alude y refuerza un sentido nacionalista y tradicionalista que logra enfatizar la diégesis correspondiente al lugar donde transcurren las acciones.

Continuando dentro de esta temática social abordada, el desarrollo del *film* representa los ambientes y escenarios reales donde transcurren las diversas acciones, debido a que de esta manera, se logra un mayor acercamiento a la realidad representada en el relato. Tanto es así, que este acercamiento ya mencionado previamente, también es impulsado y logrado mediante la expresión tanto corporal como verbal de los personajes que llevan a cabo las acciones, debido a que los mismos, son personificados por los nativos de este asentamiento santafesino. En contraposición de lo que sucede en las zonas rurales, se presenta el espacio territorial conformado por la ciudad a la que serán trasladados los inundados. A partir de este momento, resulta interesante indagar respecto a la relación que surge entre las personas que ya habitaban la ciudad y los inundados que han sido obligados a vivir en vagones de tren distribuidos en una zona determinada de esta ciudad. Uno de los aspectos más relevantes a considerar a partir de este traslado de los inundados, es la manipulación que llevan a cabo las personas que ejercen el poder, como

por ejemplo, el intendente de la ciudad, quién intenta conseguir el apoyo de los marginados mediante la donación de alimentos y otros recursos que son brindados con una intencionalidad clave: interés político para obtener mayor cantidad de votos en las elecciones próximas.

Días previos a las elecciones de la ciudad, tres de los inundados afectados, se dirigen a la oficina del Dr. Benítez, donde los atiende un secretario que los engaña y les dice que pronto les comunicará con él. No así, este secretario simula hablar con Benítez por teléfono para mantenerlos tranquilos. Posteriormente, los tres hombres encuentran al doctor Benítez en tribunales y aprovechan para exponer sus necesidades y derechos, con el objetivo de obtener una solución frente a las constantes inundaciones al lado del río salado. Ante esta situación, Benítez promete ofrecer soluciones y la devolución de las tierras en buenas condiciones, pero siendo esto mentira, los inundados son engañados nuevamente y, posteriormente, algunos de ellos son trasladados mediante la fuerza coercitiva a una comisaría de la región. Quienes se resistieron y se quedaron en los vagones, como la familia Gaitán, una mañana mientras dormían, también fueron trasladados a la comisaría sin previo aviso mediante la movilización de los vagones. No siendo este el destino final, son nuevamente trasladados a diversas estaciones de trenes, donde en ningún lugar son bienvenidos, hasta que finalmente, llegan a Calchaquí para emprender viaje otra vez con destino hacia un pueblo donde los habitantes del lugar, les ofrecen comida y bebidas a modo de bienvenida.

Se concluye que el destino, aparentemente, indefinido de estas familias inundadas, representa de manera intertextual el no lugar de pertenencia del que forman parte cotidianamente. El traslado incesante del vagón, está presente hasta el final del relato, debido a que nuevamente los policías deciden trasladar a los inundados al original asentamiento santafesino. En este sentido, se establece la consideración de que el *film*, posee una estructura narrativa circular debido a que el relato inicia en el asentamiento y termina dentro del mismo contexto en el que comenzó.

La vacilación constante y dependencia de estas familias inundadas, entre otras cuestiones, es lo que justamente Birri ha pretendido representar no solo en este *film*, sino también en *Tire Dié* (Birri, 1956-58), pero claramente, desde otra perspectiva.

En este sentido y tal como menciona Naranjo, "Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que el hace. El simple hecho de que surja esta inquietud, demuestra que existen factores que la motivan." (Naranjo, s/f., Párr. 7)

A través de esta cita, el autor logra expresar perfectamente y dejar en claro una de las principales características esenciales que definen la ideología y concepción personal de estos realizadores latinoamericanos que logran, conjuntamente mediante sus *filmes*, revalorizar la cultura nacional como constituyente de una posible identidad que diferencie a cada uno de estos países de lo extranjero. En este sentido, y regido por los mismos objetivos, es que el *film* realizado por el Grupo Cine Liberación, *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), propone una construcción narrativa que se caracteriza por un sentido intertextual- semántico que apela desde el inicio hasta el final del último acto, a la concientización de los espectadores, quienes a partir de la visualización de este *film* acto, podrán reflexionar acerca de esta realidad que se expone en la pantalla cinematográfica. A su vez, el público receptor de esta realidad, está impulsado, motivado a realizar y añadir a esta obra, un acto audiovisual personal que mantenga una coherencia con la totalidad del relato audiovisual y que logre exponer una perspectiva subjetiva, resurgente de lo que ya se ha visualizado en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968). De modo tal, que resulta posible considerar que los autores invitan al espectador a intervenir en el debate, considerándolo como sujeto activo en esta lucha militante que es representada y expuesta a través del cine.

Ya iniciando y considerando algunos aspectos formales importantes para el análisis del *film*, es importante mencionar que el mismo está dividido en tres partes que contienen cada una, una subdivisión por años de la información que se presenta, por lo tanto, cada

una de estas subdivisiones está determinada por una placa de títulos que designa el tema que se desarrollará en cada fragmento constituyente de la totalidad del relato. Para lograr unificar cada segmento de la obra cinematográfica, se utilizan diferentes recursos como instrumento que establecen una correlación temática entre todos los acontecimientos que se presentan.

Para lograr esta continuidad, uno de los recursos utilizados por el Grupo es el sonido, que a partir de su aplicación en la obra, logra crear un sentido semántico que enfatiza constantemente el carácter ideológico que define a este *film* y que está ilustrado por las imágenes que conforman el relato. En este sentido conjuntamente, los sonidos y las imágenes, logran constituir y representar atmósferas, situaciones, que operan en el espectador y apelan a la reflexión de lo que visualiza.

Otro recurso que resulta posible identificar, es la utilización sucesiva de placas de títulos con citas ideológicas emitidas por referentes, que enfatizan lo expuesto por los realizadores. En los diversos momentos del *film*, donde se presentan estas citas, por ejemplo al principio, el sonido nuevamente es utilizado como recurso generador de un sentido, que resalta y complementa el texto que muestra cada placa. A su vez, el tiempo de presentación de estas placas de títulos en la pantalla, está determinado por el ritmo emitido por los sonidos que acompañan a las imágenes e inclusive a estas placas. En lo que respecta a esta obra puntualmente, se ha escogido la utilización de instrumentos musicales tradicionales, como tambores, que a través de los golpes continuos, consecutivos y constantes de los mismos, ha resultado posible generar esta sensación de desesperación revolucionaria, combativa y conflictiva latente en la totalidad de la obra.

En este sentido y respondiendo a este aspecto estilístico, pero con el fin de comunicar otra cualidad semántica, aproximadamente en el minuto veintitrés, una voz masculina comienza a entonar el himno nacional argentino, que en conjunto con la presentación de casas, rostros en primer plano y planos medios de personas enfermas, se establece y expone, una reflexión respecto a lo que el director considera falsamente nacionalista. Es



por esto, entre otras cuestiones que se desarrollaran a continuación, que se establece la consideración de que el sonido desempeña un rol esencial en la construcción de este *film*, ya que dota al mismo de este carácter intertextual que determina y define de su núcleo creativo y narrativo.

Evidentemente, tanto la funcionalidad del sonido, como la temática y la construcción de la estructura narrativa y técnica, son los componentes constitutivos y definitorios que caracterizan la innovación presente en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968). Debido a que por ejemplo, en lo concerniente a la temática abordada, propone un enfoque netamente social y, paralelamente militante, que combina en la totalidad del relato, el género documental presente en los registros de las imágenes grabadas, con imágenes extraídas de otros *filmes*. Este es el caso del fragmento escogido de *Tire Dié* (Birri, 1956-58), que expone y representa una visión compartida entre Birri, Solanas y Getino, respecto a la realidad argentina de la década del sesenta. No es casualidad que los realizadores del Grupo, hayan escogido el fragmento desarrollado en la escena de las vías del ferrocarril, donde están los niños esperando para pedir monedas, debido a que en estas imágenes, se logra enfatizar y reforzar una evidente contraposición con la temática abordada en la escena posterior del *film*. Esta escena, está contenida por el contexto característico de la ciudad, donde se muestran grandes edificios y negocios a los que asisten la clase media-alta para abastecer sus necesidades.

En este sentido, es que en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), la estructura narrativa y la preferencia técnica de ambos realizadores, está planificada y construida a partir de la conjugación de imágenes fijas que ilustran lo narrado y descrito por la voz en *off*, con la utilización de las placas textuales mencionadas previamente, el registro documental de acontecimientos sociales y fragmentos audiovisuales extraídos de otros *filmes*, que indudablemente en conjunto, dotan al *film* de un sentido semántico consolidado y definitorio de esta intencionalidad compartida de defender y lograr un acto de resistencia en contra de dictadura política y las represiones de quienes ejercieron el

poder dominante en el país. Es por esto que además, se ha pretendido y logrado consecuentemente, un acercamiento de los espectadores que visualizan la obra, a esta realidad de la que se hace mención. Indudablemente, esta intencionalidad no solo está presente en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), sino que también, se identifica en los *filmes* realizados por los referentes y emergentes latinoamericanos que surgirán en Brasil y en Cuba puntualmente. Entonces, este acercamiento del público a la realidad representada en la pantalla, ha sido posible mediante la manipulación y utilización del lenguaje audiovisual resignificado, en función de lograr comunicar y representar la realidad del país, pero principalmente y puntualmente, focalizando la reflexión y enfoque del *film*, en la clase marginada de estas sociedades, que de alguna manera, en conjunto con el cine, lograrán conformar una identidad no solo nacional, sino latinoamericana.

Esta consideración respecto al acercamiento entre los espectadores y los personajes que conforman el relato audiovisual, está presente por ejemplo, en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), donde no es casualidad que en varios momentos, los personajes nativos del lugar donde transcurren las acciones, miren a cámara creando un enlace con el espectador que visualiza las secuencias del relato audiovisual. Claramente, tampoco es casualidad que los directores pertenecientes a este cine militante revolucionario hayan preferido, por ejemplo, realizar sus obras cinematográficas dentro de un contexto marginal, debido a que de esta manera, se logra representar sin filtros ni censura, lo que realmente acontecía en aquel espacio donde transcurren las diversas acciones y situaciones presentes en el *film*.

En este sentido, otro recurso utilizado en la totalidad de este *film* acto, es el manejo y utilización de la voz en *off* del narrador para describir, informar y contraponer aquellas características que establecen una diferenciación entre lo nacional e internacional, entre la clase alta y la clase baja y/o entre lo rural y lo urbano. Por ejemplo: la primera parte del *film*, inicia con una presentación descriptiva en voz *off* basada en estadísticas y otros

datos informativos, que brinda una contextualización socio-política y económica del país. Paralelamente, se presenta el fragmento extraído del *film* brasileño y realizado por León Hirszman, *Mayoría absoluta* (Hirszman, 1964), que expone una denuncia ante el analfabetismo en un asentamiento de Brasil. Posterior a esta secuencia, se presenta una escena que transcurre en la ciudad nocturna iluminada, con calles repletas de carteles que publican productos pertenecientes a las grandes cadenas de comercialización norteamericana. De esta manera, y mediante el encuadre en plano general de la ciudad, inicia esta secuencia estructural compuesta por algunas de las escenas que representan y describen los acontecimientos, situaciones y espacios físicos, que intentan y logran establecer una relación directa entre la aspiración y objetivo principal de la clase alta argentina, de parecerse y asemejarse a la aristocracia europea. En este sentido, estas escenas manifiestan la intencionalidad de lograr una intelectualidad nacional desvinculada del pueblo nación y de los problemas sociales, particularmente, rurales. De esto mencionado, dan cuenta los testimonios en voz *off* de las personas que se presentan en las imágenes, comprobando de alguna manera, lo sostenido por los realizadores.

Nuevamente aquí, el sentido semántico e intertextual se enfatiza mediante la utilización del sonido, ya que estas imágenes no son presentadas mediante la banda sonora compuesta por tambores, sino que por el contrario, se oye una canción con melodías y tonos más agudos y armónicos. Enfatizando y aludiendo así, a esta diferenciación caracterizada por lo extranjero e internacional.

En lo que respecta a la segunda parte del *film*, inicia con una placa de texto blanco sobre un fondo negro, que remite al período de años transcurridos desde 1960 hasta 1976. Luego de la secuencia de créditos, la banda sonora compuesta por golpes sucesivos de tambores, da inicio a la presentación de imágenes fotográficas de archivo, que muestran personas mutiladas, gritando, otras muertas, y sucesivamente, se van presentando placas de títulos que manifiestan una ideología determinada. Un ejemplo de estas placas

textuales es la siguiente: ¡compañeros! la violencia revolucionaria acabará con los crímenes del imperialismo (Solanas y Getino, 1968), indudablemente, esta placa logra enfatizar y reforzar lo representado por las respectivas imágenes. Conjuntamente con la banda de imagen, el sonido comienza a acelerarse progresivamente, a medida que el tono de las situaciones se torna más violento, evidenciando una vez más, una intencionalidad de generar un sentido semántico e intertextual a partir de la utilización y combinación de imágenes y sonidos.

En esta segunda parte, también se representa cinematográficamente lo mencionado en el capítulo uno respecto la contextualización de los antecedentes, donde se hace referencia a las represiones, torturas y asesinatos comandos por el General Frondizi y llevadas a cabo por las fuerzas policíaco- militar en contra de los universitarios y profesionales argentinos. Estos sucesos mencionados, son representados en los diversos actos del *film* ,a través de presentación de imágenes de archivo grabadas, que ilustran lo narrado por la voz *off*.

A partir de 1962 los sindicatos encaran una nueva forma de lucha, las ocupaciones fabriles. La central obrera profundizará el denominado plan de lucha y por primera vez en Latinoamérica son ocupados simultáneamente once mil establecimientos (...) En 1964 aparece en Salta un nuevo embrote de guerrilleros, que es derrotado antes de que entre en acción. El proletariado del interior, con sus huelgas, ocupaciones y marchas de hambre, encabeza durante esta última etapa, las luchas más combativas. (Solanas y Getino, 1968)

Evidentemente, esta narración en voz *off* y en conjunto con las imágenes representadas, demuestran y comprueban audiovisualmente, bajo que condiciones vivían las personas que habitaban los espacios marginados de las sociedades latinoamericanas.

Para finalizar, a modo de conclusión se considera que tanto *Tire Dié* (Birri, 1956-58), *Los Inundados* (Birri, 1962) y *La hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), han logrado representar cinematográficamente relatos audiovisuales que ahondan dentro de ejes temáticos compartidos, ya que necesariamente e intencionalmente, tanto Solanas, Getino y Birri, han logrado conformar sus obras, a partir de la manipulación de la realidad registrada y representada. Esto con el claro objetivo de brindar al espectador, una visión

personal y reflexiva respecto a los acontecimientos sociales y políticos que competen e involucran a todos los ciudadanos para poder motivar el cambio y transformación en la sociedad. Es por esto, que se concluye este capítulo con la consideración de que, evidentemente, estos realizadores y directores argentinos, han logrado instalar y ubicar a la cinematografía nacional dentro del panorama internacional, a partir de la conformación de un cine militante nacionalista y popular desde sus orígenes. Un cine que además, posibilitó la emergencia y repercusión de nuevos emergentes en diversos países latinoamericanos, logrando así, la conformación de una identidad latinoamericana que ha consolidado la utilización de nuevas técnicas y herramientas estéticas, que permiten establecer una importante diferenciación de otras cinematografías.

#### **Capítulo 4: Emergentes latinoamericanos**

Según la hipótesis planteada en este proyecto de grado, el cine militante argentino que surge a partir de la década del sesenta hasta 1976, logra la inserción de la identidad nacional dentro del ámbito internacional, promoviendo así, nuevos emergentes latinoamericanos a partir del Grupo Cine Liberación.

Es por esto, que resulta relevante para continuar con el proceso analítico y reflexivo, mencionar y desarrollar las diversas repercusiones que tuvo este cine militante revolucionario, en dos de los países latinoamericanos: Brasil y Cuba.

En ambos países, tal como sucedió en Argentina a partir de la década del sesenta, surgieron realizadores y directores que aspiraron a la construcción de una cinematografía que posibilitará la conformación de una identidad nacional. En este sentido, esta búsqueda respondía a la necesidad de ahondar en temáticas que informarán respecto a la realidad del país y expresarán las marginalidades e injusticias sufridas por la clase baja de las sociedades. En este sentido, es que también estos movimientos cinematográficos emergentes en Latinoamérica, se diferencian del ya mencionado Primer Cine hollywoodense, no solo por los medios y recursos de producción aplicados, sino también, por la utilización de determinados canales independientes de distribución y exhibición.

En el caso de Cuba, la limitación en relación a la actividad cinematográfica, se vio un tanto favorecida debido a que mediante la fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), Fidel Castro ya en el poder, expresó su intencionalidad de defender y construir un cine social que represente la realidad del país. Por lo tanto, los diversos proyectos cinematográficos que surgieron, estuvieron puestos en función de registrar aquellos sucesos y acontecimientos sociales, que se desarrollaban en el núcleo de la sociedad cubana. Con el objetivo de representar y conformar material audiovisual, para que el espectador pudiera así, estar emparentado e informado respecto a la realidad cubana.

Dentro de este contexto, para el caso de Brasil, se entiende que según lo sostenido por Fernando Peña en su texto, Pasos perdidos Glauber Rocha en Argentina, hasta 1966 la mayoría de quienes conformaron este núcleo creativo y militante del cine revolucionario latinoamericano, no supieron de la existencia del *Cinema Novo*, así como tampoco, del cine que produjo la Revolución Cubana. Debido a que los distribuidores y exhibidores argentinos, mostraban interés solo en importar películas europeas que hubieran estado en algún festival internacional. De todo tal, que estas cinematografías latinoamericanas independientes no eran consideradas por quienes distribuían y, consecuentemente, tampoco en el público.

De todas maneras, en relación al *Cinema Novo*, se identifica una estrecha relación con la cinematografía argentina de la época, debido a que si bien el mismo demoró en llegar a Argentina por diversos motivos, logró alcanzar niveles concretos y positivos de exhibición en el país, logrando así, la repercusión del mismo. Evidentemente, según Fernando Peña (s/f.), existieron dos factores que posibilitaron acercar el cine realizado por Glauber Rocha a Argentina. Uno de estos factores, fue el compromiso con la izquierda de una porción importante de la sociedad argentina, que reaccionó ante la dictadura militar encabezada por el General Onganía, quién tras constantes amenazas, trató de asegurar la prolongación de la misma durante años. El otro factor fue la relación directa de Rocha con la cinematografía europea, ya que entre 1964 y 1968, asistió a diversos festivales del mundo, determinando de esta manera, el interés y aprobación de la crítica especializada y avanzada.

En este sentido, la relación de Rocha con la cinematografía argentina del período en cuestión, puede establecerse no solo partiendo de los objetivos compartidos con el Grupo Cine Liberación, sino también, con Fernando Birri, quién tuvo como discípulo en la Escuela Documental de Santa Fe a Edgardo Pallero. Se entiende que Pallero, fue el principal encargado y responsable de que el *Cinema Novo* llegará a la Argentina pero, además de traer este importante aporte, fue quién logró transformarse en unos de los

pocos y más activos difusores de estas nuevas cinematografías latinoamericanas, que fueron emergiendo con el objetivo claro de acompañar, a los diversos procesos revolucionarios que se desataron en los países tercermundistas.

En este sentido, a continuación se desarrollarán las características constitutivas y definitorias del *Cinema Novo*.

#### **4.1 Repercusiones en el *Cinema Novo***

En el caso de Brasil, el principal exponente y representante de este cine militante revolucionario, *Cinema Novo*, es el director y realizador Glauber Rocha, quién con la realización de sus obras cinematográficas, ha logrado representar y exponer la intencionalidad compartida con los realizadores latinoamericanos. Esa búsqueda constante e intencionalidad, responde a la necesidad de concretar el objetivo de lograr resignificar y utilizar el lenguaje audiovisual, en función de representar en la pantalla, la realidad nacional brasilera, que permite establecer relaciones directa con lo que sucedía en Argentina en la ya mencionada y descrita década del sesenta. En este sentido, las relaciones de similitud, se pueden establecer a partir del contexto socio- político presente en la sociedad Argentina, pero también, en lo que concierne puntualmente a este proyecto de grado, es posible focalizar esta correlación entre ambos países, a partir de la construcción y consolidación de este cine social revolucionario. El mismo logro, mediante la representación de *filmes* que han sido construidos mediante la utilización del lenguaje audiovisual resignificado, en función de constituir lo que posteriormente, se afianzaría aún más en el Festival de Viña del Mar en 1967, con la conformación del Nuevo Cine Latinoamericano.

En este sentido, además de Glauber Rocha, otros directores y realizadores brasileros como Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Diegues y Ruy Guerra, entre otros, conformaron este movimiento cinematográfico militante, que a partir de la década del sesenta y en concordancia con el Grupo Cine Liberación, lograron determinar un tipo de cine que pudo



diferenciarse de otros movimientos que surgieron dentro de la cinematografía brasilera, no solo por la forma en que realizaban sus *filmes*, sino también, porque utilizaron el lenguaje audiovisual en función y a favor de una concreción intencional puramente nacionalista y socialista. Resulta importante mencionar que Rocha, a diferencia de los directores ya mencionados, ha defendido mediante la construcción de sus *filmes*, su postura y visión personal reflexiva en relación a la realidad existente de su país. Tanto es así, que a lo largo de su trayectoria, ha escrito varios textos de gran contenido teórico que exponen y comprueban sus consideraciones respecto a este cine revolucionario militante. Entre estos textos se encuentran principalmente, *La Estética del hambre* y *Estética del sueño*, mediante los cuales logra expresar su ideología y objetivos a seguir, claramente representados y concretados en sus *filmes*.

En principio, se entiende que la *Estética del hambre* exterioriza y evidencia una clara necesidad e intencionalidad de corromper y lograr una ruptura en el lenguaje audiovisual establecido por la cultura colonizadora, para dar lugar y, consecuentemente, inicio al surgimiento de un cine netamente nacionalista y militante que logre resignificar este lenguaje cinematográfico, en función de comunicar las diversas realidades sociales latinoamericanas. Dentro de este contexto y manteniéndose en esta línea creativa, años posteriores, Rocha escribe *La Estética del Sueño*, texto donde expone su intencionalidad definida de lograr la penetración en la sociedad, mediante la utilización del cine como instrumento para repercutir en el inconsciente del pueblo todavía en formación. Tanto es así que para lograr esto planteado, Glauber Rocha y el *Cinema Novo* considerado como una unidad creativa y expresiva-reflexiva social, ahondan constantemente en temáticas construidas a partir de la representación de diversos acontecimientos, que surgen debido a las injusticias sociales, represiones, fusilamientos y demás cuestiones que reflejan la realidad nacional. Exponiendo de esta manera, una denuncia social ante estos sucesos que se representan en sus relatos audiovisuales. En relación a esto mencionado, Rocha sostiene:

El movimiento del *Cinema Novo* se desarrolló en un período difícil de la vida política brasilera, porque fue justamente, entre 1964 y 1974, cuando se vivió un período de feroz dictadura en Brasil, durante el cual todas las actividades sociales y culturales se reprimieron. (Museo de Arte Latinoamericano, 2004, p.78)

Entonces bajo este contexto descrito por Rocha es que, el *Cinema Novo*, encontró su punto en anclaje en la realización de relatos audiovisuales, que si bien no se concretaron con grandes presupuestos ni equipos muy desarrollados tecnológicamente, lograron conformar una cinematografía que apelaba constantemente, a la discusión- reflexión, desde una perspectiva nacional popular, en relación a los acontecimientos representados. En este sentido claramente, se logró constituir una cinematografía nacional, que logró resaltar el interés compartido por sus realizadores, de representar la realidad brasilera y, estableciendo paralelamente de esta manera, una contraposición con el modelo propuesto por el Primer Cine hollywoodense.

A modo de conclusión y cierre de este subcapítulo, se establece la consideración de que uno de los principales *filmes* realizados por Rocha que logra representar estos aspectos desarrollados previamente, es *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969).

#### **4.2 El universo glauberiano: *Antonio das Mortes***

En principio, es importante mencionar que *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969) fue realizado por Glauber Rocha cinco años después del rodaje de su segundo largometraje, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha, 1964). Por lo tanto, a partir de la visualización de ambos, es posible identificar una relación directa entre los dos relatos cinematográficos, debido a que entre algunos aspectos a considerar, se presenta nuevamente al personaje Antonio das mortes, quién evidenció de alguna manera, una prolongación y continuación de Dios y el diablo en la tierra del sol en este último *film*, *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969). Esto se debe principalmente, a que tal como se mencionó previamente, el personaje de Antonio que está presente en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha, 1964), también está claramente presente en el *film Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), pero esta vez recobrando un interés central, ya que ahora es el

protagonista central del relato. Por lo tanto, las acciones giran entorno a él y, tanto es así, que el título del *film* lleva su nombre, determinando indudablemente, la importancia del mismo.

A pesar de esta primera aclaración y distinción, es importante mencionar que el contexto dentro del cual se desarrolla *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), se diferencia totalmente del contexto espacial planteado en el *film* anterior. Esto se debe a que esta vez, este mercenario asesino de hombres que viven al margen de la ley, lleva a cabo sus acciones en un espacio que, mediante la presentación de ciertos elementos, alude a la exposición de una cierta modernización que es, indudablemente relativa, debido a que en el relato se presentan algunos factores que aún resaltan y denotan cuestiones no superadas. Un evidente ejemplo de esto, es la pobreza latente en este desierto brasilero donde se desarrolla el relato, como así también, la falta de recursos que definen y caracterizan a esta sociedad del sesenta representada. No obstante, el perfil característico del ahora protagonista, se mantiene en relación a la caracterización establecida en *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha 1964), debido a las siguientes dos cuestiones: primero porque Antonio en ambos *filmes*, personifica al mismo personaje que desarrolla acciones similares, y además, porque otra vez se presenta subordinado bajo las ordenes de un hombre terrateniente que se siente acosado por la presencia de Coirana. En este sentido, al inicio de *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), el protagonista Antonio, se muestra sorprendido, al creer que estos hombres que se mantenían al margen de la ley, habían desaparecido. No así, decide buscarlo hasta que, finalmente, lo encuentra y se enfrenta a él ante un grupo de personas nativas del lugar, que entonan una samba tradicional mientras ambos personajes comienzan a luchar cada uno con un cuchillo. Finalmente, Antonio logra darle una apuñalada en el vientre a su rival, pero justo en el momento de acabar con su vida, se antepone Laura, la mujer a la que en el pueblo conocen como santa e impide que se cometa este crimen. Esta escena del *film* resulta de suma importancia en la construcción de la estructura narrativa, debido a que posterior a este

encuentro, se comienza a evidenciar el cambio dramático en el arco del protagonista, Antonio, quién decide limitarse a continuar cometiendo asesinatos.

Dentro de este contexto establecido por el *film*, es importante mencionar que tal como sucede en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968) y en *Los Inundados* (Birri, 1962), se presenta una clara y evidente diferenciación entre los dos grupos sociales que conforman la historia. Por un lado, se identifica un grupo de personas que representan lo popular nacional del pueblo, emitiendo sus cantos y danzas tradicionales, y por otro lado contrapuesto, se presenta el grupo homogéneo conformado por la iglesia, la policía, la educación y quienes ejercen el poder propiamente dicho. Entre estos dos grupos, se encuentra Antonio, quién experimenta a lo largo del desarrollo del relato audiovisual, un cambio en su arco dramático, consecuentemente, procede a dejar su subordinación de servir a la ley y a quienes representan el poder, para comenzar a defender y hacer justicia por aquellas personas, quienes como él, se mantienen en el lado marginal de la sociedad brasilera.

En segunda instancia, resulta relevante para este análisis mencionar el hecho de que Rocha, en concordancia con lo realizado por el Grupo Cine Liberación, utiliza el lenguaje cinematográfico resignificado, en función de lograr un acercamiento del espectador a esta realidad representada en sus *filmes*. Partiendo de esta intencionalidad constante, logra añadir a los relatos audiovisuales un carácter semántico que define el núcleo compositivo creativo y discursivo de cada obra. Tanto es así, que para lograr este acercamiento, utiliza algunos recursos ya utilizados por el Grupo, por ejemplo: durante los primeros minutos del *film Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), se inicia con los gritos en voz *off* de un hombre que en agonía, indudablemente, manifiesta y expone la intertextualidad de la narrativa que será desarrollada en la totalidad de la obra. En este sentido esta intertextualidad, hace referencia a la lucha y sufrimiento experimentado por los pueblos brasileros y latinoamericanos frente al avance del colonialismo e imperialismo norteamericano. En este inicio claramente una vez más, el sonido es utilizado como

generador de un sentido intertextual que logra desempeñar un rol fundamental, debido a que mediante la construcción de la banda sonora constituida por ruidos de tiros y otros de tono onírico, se logra introducir al espectador en este contexto revolucionario social, que define la temática abordada por la obra cinematográfica.

La presentación de otro recurso estilístico que evidencia esta intencionalidad de lograr el acercamiento entre el espectador con la realidad representada, se identifica cuando uno de los personajes con convicción, comienza a describir su situación y sus deseos de revolución. En este sentido esta imagen reveladora, encuadra en plano pecho al personaje vestido de militar, quién está hablando frente a cámara y mirando al espectador, creando así, una relación directa que apela a la toma de conciencia de los acontecimientos que está visualizando en pantalla. Posterior a esta escena, se presenta la marcha civil a favor de lograr la independencia brasilera, logrando reforzar lo representado en la escena previa.

Finalmente a modo de conclusión, es posible establecer una serie de diferencias que mantiene este *film* con los realizados por el Grupo Cine Liberación, debido a que Rocha construye el universo de este relato audiovisual, partiendo de un sentido místico que constantemente, enfatiza la hibridación entre lo real y lo irreal. No sucede así, en el resto de los *filmes* escogidos, debido a que es posible identificar un tratamiento puramente reflexivo de la realidad existente representada, sin intencionalidades y necesidades de recurrir a otros aspectos que redireccionan la temática hacia otras cuestiones.

#### **4.3 Caso cubano.**

Los emergentes cubanos que representan y conforman este cine militante revolucionario, comienzan a surgir a finales de la década del cincuenta y principios de 1960, con el ascenso Fidel Castro al poder y al margen paralelo de la Revolución Cubana. A partir de este momento, se comenzó a gestar un cine social militante que aspiraba a representar la totalidad de los acontecimientos sociales que fueron emergiendo de la sociedad cubana.

Esto resulta más que evidente, debido a que en 1961 Castro proclamó el carácter socialista de la Revolución Cubana y, paralelamente, fundó el ICAIC siendo la primera medida cultural de su gobierno. A través de la conformación de este organismo institucional, se determinaba el tipo de contenido que tendrían los *filmes*, buscando directamente, darle importancia a los valores nacionales que comienzan a definir la política idealizada por Castro. Tal como establece Eva Bongiovanni, un año después, el Presidente norteamericano Washington impone en la reunión de la Organización de los Estados Americanos, la separación de Cuba del organismo. Ante esta situación, Castro decide aliarse a la U.R.S.S, con el objetivo lograr la consolidación de la economía cubana y, a su vez, mantener el control ideológico mediante la utilización de los medios masivos de comunicación, preferentemente, el cine. (Bongiovanni, s/f.)

Dentro de este breve contexto y tal como sucedió en Argentina y Brasil, la cinematografía cubana también experimentó y transitó el positivo surgimiento de un grupo de realizadores y directores, impulsados por la necesidad de ahondar y lograr una resignificación del lenguaje audiovisual, posibilitando la conformación de una identidad nacional mediante la utilización del cine como medio útil, para expresar una ideología revolucionaria compartida. Por lo tanto, se sostiene la consideración de que el artista revolucionario con su arte, logró penetrar agudamente e intensamente en la realidad que registraba, logrando así, una concientización y reflexión de los espectadores respecto a esta realidad cubana representada. Para esto, el desempeño y desarrollo de las tareas del realizador como creativo artístico, estuvo guiado por una constante experimentación y búsqueda permanente, respecto a la utilización del lenguaje audiovisual como posible medio expresivo que posibilitó y permitió constituir obras innovadoras que ofrecieron al espectador, una imagen y visión renovada del mundo.

Esta nueva perspectiva, está claramente representada en el relato audiovisual desarrollado en *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), donde se logra comunicar una renovación, en relación a la utilización del lenguaje audiovisual utilizado.

#### 4.4 Memorias del subdesarrollo

Resulta importante antes de iniciar el análisis de este *film*, mencionar el hecho de que este relato cinematográfico, está desarrollado dentro del contexto socio- político revolucionario, que inicia a principios de la década del sesenta en Cuba.

En este sentido y por esta razón, es que el *film Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), responde a una temática social constituida y definida por la exposición de diversos puntos de vistas multifacéticos, que son representados y enfatizados por los diversos personajes que conforman el relato audiovisual. Dentro de esta línea artística definitoria, los diversos acontecimientos que se presentan, siempre giran y responden entorno a las necesidades de esta temática social, que caracteriza al cine latinoamericano emergente en la década del sesenta.

De esta manera entonces, se considera que tanto la elección como la preferencia del director cubano Tomás Gutiérrez Alea, responde a la intencionalidad de representar los acontecimientos sociales de su país, logrando exponer mediante la utilización del lenguaje audiovisual resignificado, el objetivo de apelar mediante el cine, a la toma de conciencia social de los espectadores, quienes conformarán una concepción reflexiva a partir de lo visualizado en la pantalla cinematográfica. También resulta relevante destacar, que a diferencia de otros realizadores y directores que promovieron este cine revolucionario en Latinoamérica y en Cuba, Gutiérrez Alea ha construido la estructura narrativa de este *film*, partiendo de la combinación entre la ficción y el género documental, dotando así a la obra, de un sentido general objetivo que surge a partir de la presentación de los acontecimientos ficcionales. Paralelamente, resulta posible identificar un carácter crítico reflexivo, que surge a partir de la presentación de las diversas imágenes documentales registradas. Para enfatizar esta perspectiva documental y subjetiva, se parte de la exposición del punto de vista de Sergio, el protagonista, quién a través del recurso de la voz en *off*, legitima constantemente la realidad representada en el relato.

Por un lado tal como se mencionó previamente, lo referente a lo ficcional está representado por las imágenes que conforman lo general del *film*, por ejemplo: cuando Sergio conoce y, posteriormente, mantiene relación con Noemí y Elena, entre otros personajes. Y por otro lado, el género documental se evidencia en la presentación de las imágenes de archivo, ya sean fotográficas o grabadas, que representan los acontecimientos revolucionarios, las represiones y fusilamientos llevados a cabo por quienes ejercían el poder militar y dictatorial en Cuba. En este *film*, tal como sucede en *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962), algunas de las imágenes documentales representadas, son utilizadas a modo de ilustración de lo que expresa la voz en *off* en los diversos testimonios expuestos. En este caso puntualmente, se presentan los testimonios de militares, torturadores y demás personas a favor del régimen dictatorial, quienes exponen su punto de vista respecto a estas acciones contrarrevolucionarias que llevan a cabo y, posteriormente, se presentan las imágenes testimoniales de las personas que son víctimas de este poder dominante ejercido. La utilización de otro recurso que permite establecer una relación del *film* *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), con las tres obras cinematográficas argentinas y el *film* realizado por Glauber Rocha, *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), es la utilización del sonido como generador de un sentido semántico, que indudablemente, logra enfatizar lo representado por la imagen. En este sentido, resulta posible identificar un claro ejemplo de esto, cuando en el segundo acto se muestra a los militares golpeando a los ciudadanos cubanos, quienes están llevando a cabo un acto revolucionario en la calle. Aquí a diferencia de lo que sucede en la totalidad del *film*, la banda sonora está compuesta a base de golpes de tambores que enfatizan el sentido combativo representado, ilustrado por las imágenes y expresado por la voz en *off* del narrador. Pero además de lo mencionado previamente, resulta importante mencionar que no solo se pueden establecer relaciones de similitud y puntos en común entre esta obra y las cuatro restantes seleccionadas, sino que también, es posible identificar la



utilización de algunos recursos narrativos y constitutivos del *film*, que permiten establecer una diferenciación a partir de la construcción del perfil de Sergio. Ya se mencionó, determinó y concluyó en los análisis previos de las obras, que se pretendía un mayor acercamiento de los espectadores a la realidad representada en el relato audiovisual, pero evidentemente aquí sucede lo contrario. Esto se debe a que el enfoque y punto de vista del *film*, está puesto en Sergio, un hombre burgués, sofisticado, de buena apariencia física, quién no está caracterizado por el perfil que representan los personajes presentes en los otros *filmes*. Es decir, sus acciones no se desarrollan dentro de un espacio rural, ni tampoco él es una persona con falta de recursos, entonces, ¿cómo y de que manera es posible que el espectador logre identificarse con este personaje, que pertenece a la clase burguesa que ha sido criticada y cuestionada por este cine militante revolucionario?. La respuesta a esta pregunta, ancla en las constantes reflexiones de Sergio respecto a su realidad y a la de su país, donde en más de una oportunidad, se percibe como contradictorio y desconcertante, pero es este el punto en el que se debe considerar un aspecto interesante para el análisis de la construcción de este personaje, ya que a pesar de su condición y jerarquía social burguesa, expresa reflexivamente una actitud de desconformidad ante esta realidad cubana revolucionaria de la que forma parte como uno más. En este sentido entonces, se concluye que uno de los objetivos constitutivos de este *film*, es cuestionar la convivencia y supervivencia de los valores e ideología burguesa, en relación a la representación de esta realidad revolucionaria en Cuba.

En este sentido y con el objetivo de enfatizar la desconformidad de Sergio para adaptarse, sentirse inmerso y constituyente de esta realidad, se conforma el relato a partir de una estructura cíclica, donde tanto al inicio y al final del *film*, se presentan los mismos acontecimientos y situaciones. De esta manera, se establece una relación significativa entre la primera presentación y la segunda. Al comienzo de *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), se presenta un plano general del salón de baile, donde hay personas que bailan música cubana en pareja hasta que de repente, unos tiros se

comienzan a entremezclar con la música. Aparentemente, estos disparos parecieran no ser percibidos por quienes están allí, hasta que el rostro en primer plano de una mujer negra, da inicio a la escena posterior. A primera vista la presentación de esta escena, parece no comunicar más que la celebración de un evento tradicional cubano que es irrumpido por los disparos, pero a partir de la visualización repetida de esta secuencia, resulta posible identificar que la misma informa más de lo que se puede apreciar en aquella primera instancia. A través de la repetición de la escena, se logra hacer hincapié en el carácter intertextual de la obra, que transmite en primera instancia, un sentido objetivo que luego es modificado hacia el final del *film*. Esto se debe a que, durante la segunda presentación de esta escena, resulta posible determinar algunas diferencias relevantes para este análisis, aunque la escena represente en mismo acontecimiento.

En este sentido, llegando al tercer y último acto de este relato audiovisual, se representa nuevamente la escena inicial del baile que determina lo cíclico ya mencionado previamente, pero esta vez, estableciendo algunas características diferenciales que aluden a esta idea desarrollada previamente. En principio, es importante mencionar que si bien las imágenes son las mismas, ahora el sonido a diferencia de lo que sucedía en la primera presentación, establece y determina una relación inconexa con las imágenes y actúa en contraposición de lo que estas ilustran. De manera tal, que genera en el espectador una reflexión necesaria entre lo que oye y visualiza, intentando comprender la relación de lo que acontece de esta combinación. A diferencia de lo que sucedía en la primera presentación de la escena, en este baile ahora está presente Sergio, quién baila entre la multitud con Noemí, entonces resulta posible considerar y concluir que esta nueva presentación difiere de la primera, debido a que aquí no se manifiesta un punto de vista objetivo como sucedía en el inicio, sino que por el contrario, se representa un punto de vista subjetivo que alude a la visión de Sergio. Es entonces en este sentido, la funcionalidad de los sonidos que actúa para enfatizar y reforzar esta subjetividad, que

permite acceder a una percepción diferente de aquellos acontecimientos que se presentaron en dos oportunidades diferentes dentro del mismo *film*.

A modo de conclusión y con el objetivo de establecer un punto de anclaje final entre la totalidad de los capítulos tres y cuatro, se procedió a un encuentro con el realizador Fernando Birri, quién validó su estrecha relación con la cinematografía cubana y latinoamericana, posibilitando así, las reflexiones desarrolladas a continuación.

## Capítulo 5: Birri, el pionero inmerso en el cine social

Desde el primer instante del encuentro con Fernando Birri, resultó posible deducir y reconocer el compromiso constante con su profesión que ejerce hasta la actualidad, como principal exponente del Nuevo Cine Latinoamericano. El director ingresó al bar donde se realizó la entrevista, con un cuaderno anotador donde apunta las ideas que van surgiendo en su mente y colgada de un brazo, su cámara de vídeo.

Momentos previos a iniciar la entrevista, Birri cuestiona respecto a las motivaciones que definen este proyecto de graduación, siendo este un requerimiento importante para acceder a responder las preguntas ya estipuladas.

La primera pregunta estructural de la entrevista y del proyecto en sí, fue: ¿A qué se debió la preferencia por trabajar con personas nativas del lugar donde se llevan a cabo los rodajes de *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962)? Tras pensar la respuesta pertinente varios segundos, le da un sorbo a su café y responde:

“A preferir lo auténtico, imperfecto de lo nuevo a la retórica estereotipada de lo viejo.”  
(Entrevista a Fernando Birri, comunicación personal, Septiembre de 2012)

Con esta opinión emitida por el director y realizador, se comienza a establecer el contenido de lo que se desarrollará en la totalidad de la entrevista respecto a este cine social militante, pero sobretodo, desde esta etapa inicial es posible comprobar las deducciones respecto a su estilo cinematográfico que ya fue desarrollado en los capítulos previos.

En el cuerpo C de este proyecto, se encuentra adjunta la totalidad de las preguntas y respuestas, donde se exponen las ideas principales, con el objetivo de concluir y abordar reflexiones respecto al tema desarrollado. A partir de una serie de preguntas respondidas por Birri, ha sido posible concluir que la hipótesis planteada al inicio de proyecto es verdadera, no solo desde la perspectiva aportada por el director, sino también, por el concreto surgimiento de otras cinematográficas latinoamericanas, como las que ya se desarrollaron en los últimos capítulos.

En este sentido, es que la elaboración de las preguntas constituyentes de la entrevista, estuvo pautada, principalmente, por los aspectos y consideraciones estructurales que se han analizado a lo largo del desarrollo de los capítulos tres y cuatro. Es decir, se hace referencia principalmente a las respectivas reflexiones analíticas, en relación a la cinematografía argentina del período en cuestión y a los dos países latinoamericanos emergentes, Brasil y Cuba.

Evidentemente, la intencionalidad de estos directores latinoamericanos, incluyendo obviamente a Argentina, se caracterizó por aspirar a la concreción de constituir una identidad nacional, conjuntamente, latinoamericana que ha sido lograda a partir de varias cuestiones a considerar. En principio, ha resultado de suma importancia a lo largo de todo ese proceso constructivo y creativo, la convicción constante que ha guiado a estos directores latinoamericanos, ya que a pesar de los diversos cuestionamientos, críticas negativas e impedimentos que han surgido, los mismos han logrado mantenerse al margen, para poder así, continuar con el cumplimiento de dichos objetivos. Esta consideración claramente, se debe a la necesidad e intencionalidad por parte de estos emergentes latinoamericanos, de continuar defendiendo y representando la postura compartida de apelar a la toma de conciencia social y, sobretodo, a constituir una autonomía nacional a partir de la utilización del cine como medio de comunicación e informativo de una realidad social y nacional.

En esta instancia, resulta de suma importancia mencionar que, si bien actualmente es posible hablar de una identidad latinoamericana conformada por Argentina, Cuba, Colombia, Venezuela, México Bolivia, Chile y Brasil, tal como menciona Birri durante la entrevista, se debe considerar e incluir a aquellos países que, si bien no forman parte del territorio latinoamericano, constituyen este grupo de humillados y ofendidos de la tierra. Este es el caso de África y Asia, entre otros países caracterizados por la pobreza y la carencia de recursos para lograr convivir en un espacio, salubre y solidario con el sector marginado de esta sociedad.

En este sentido, es posible identificar el compromiso en Fernando Birri, quién no solo ha demostrado su preocupación por representar cinematográficamente la realidad de su país, Argentina, sino que también, ha procurado a lo largo de su carrera, relacionarse con los diversos directores cinematográficos latinoamericanos que han abordado e incursionado en este cine social militante revolucionario. Esto se debe a que, en principio evidentemente, tanto Birri, Octavio Getino, Fernando Pino Solanas, Tomás Gutiérrez Alea y Glauber Rocha, entre otros directores, han mantenido y logrado concretar objetivos en común, en relación a la intencionalidad conjunta de representar una realidad nacional, focalizando el punto de vista a representar, desde una perspectiva específicamente marginal. En segunda instancia, porque además, los recursos estilísticos y narrativos utilizados para la realización de los *filmes*, responden a la construcción y aplicación de un lenguaje audiovisual renovado que pretende además de innovar, definir la creación de un cine nuevo latinoamericano. En tercer lugar, pero no por esto menos importante, resulta posible identificar la intencionalidad conjunta e interés de registrar acontecimientos que solo se desarrollaron en un contexto marginal referente a los países subdesarrollados y/o en vías de desarrollo y que, por supuesto, hasta entonces no era un motivo suficiente que causará interés.

Estos directores son los que escogen la porción más débil de la realidad, para representarla y transformarla mediante su propia perspectiva creativa, reflexiva y, posteriormente, poder fortalecerla mediante la concreción de los diversos objetivos planteados. Un claro ejemplo de estos objetivos cumplidos, son los diversos festivales que se han desarrollado en algunos de los países latinoamericanos, uno de estos es el ya mencionado Festival Viña del Mar en 1967, donde estos cineastas latinoamericanos tuvieron su primer encuentro. Así mismo, se realizaron otros festivales de considerada repercusión, que permitieron comprobar que el hecho de que este Nuevo Cine Latinoamericano estaba determinando un nuevo modo de hacer cine y, sobretodo, logrando informar acerca de la realidad latinoamericana.

En este sentido, el director cinematográfico cubano Alfredo Guevara, comenta en su texto un sueño compartido, que existía un organismo defensor de esta intencionalidad compartida. *Colombianun* era una institución situada en Génova, que se encargó de convocar a estos realizadores latinoamericanos a una serie de encuentros y pequeños festivales que se llevaron a cabo en Sestri-Levante y Santa Margherita Ligure. Entre los que asistieron, había algunos directores brasileños, cubanos, que juntos descubrieron y fueron conscientes de que se estaba haciendo un cine que evolucionaría hasta convertirse en un movimiento artístico. (Guevara, s/f.). Y así es, actualmente existe un Nuevo Cine Latinoamericano que se caracteriza por el compromiso social de sus realizadores, respecto a la representación de realidades que emergen de las sociedades latinoamericanas.

### **5.1 ¿Existe actualmente un cine social argentino?**

Actualmente en Argentina, resulta posible identificar un grupo de realizadores y directores cinematográficos, que aún se caracterizan por ahondar en temáticas sociales que surgen a partir del registro documental de nuevos acontecimientos sociales, que fueron emergiendo de la sociedad argentina como consecuencia de diversos conflictos socio-políticos y económicos. Este grupo de realizadores, a pesar de las diferencias que mantienen con el Tercer Cine, surge también a partir de la necesidad conjunta de representar una realidad existente en la pantalla cinematográfica. Tanto es así, que para ambos grupos evidentemente, el documental ha significado e implicado acción en lo que concierne a la producción, movilización y transformación de estos acontecimientos registrados que son representados cinematográficamente.

En este cine social actual, resulta de suma importancia el rol del autor debido a que es quién se limita a la observación para interactuar directamente con aquello que está registrando, es decir, se sitúa el interior de esa realidad, como si estuviera llevando a cabo una investigación de campo. De esta manera indudablemente, se obtiene un

producto audiovisual que no solo narra la historia de los personajes y las diversas situaciones registradas, sino que además, aquí el director se muestra inmerso en esta historia, de modo tal, que en más de una oportunidad se presenta como actor social e interactuando en los acontecimientos presentados.

En este sentido, resulta importante mencionar en esta instancia inicial del desarrollo de este subcapítulo, que en Diciembre de 2001 se llevaron a cabo una serie de levantamientos populares que, finalmente, lograron derrocar al entonces Presidente de la Nación, Fernando de la Rúa. Consecuentemente luego de esta renuncia, comenzaron a emerger grupos de personas desocupadas que reclamaban los recursos perdidos durante esta crisis.

Uno de los directores cinematográficos que optaron por esta postura caracterizada por el compromiso social de representar la realidad nacional, fue Miguel Mirra, quién en 1996 tomó la iniciativa de conformar un grupo de documentalistas, partiendo del desempeño de su actividad como docente en la Escuela de Cine de Avellaneda. De la conformación de este grupo, formaron parte los alumnos de la misma Escuela, con el objetivo de registrar los diversos sucesos que se desarrollaban en el núcleo de la sociedad argentina del momento. Posteriormente, se sumaron a este grupo denominado la cuadrilla, personas provenientes de diversas profesiones, psicólogos, sociólogos, antropólogos, historiadores, entre otros, que conjuntamente, lograron hibridar y combinar una experiencia documental desde diferentes orígenes. (Mirra, 2004)

En este sentido, se entiende que la organización interna de este Movimiento de Documentalistas, no reconocía jerarquías entre los miembros constituyentes, debido a que uno de los objetivos planteados a cumplir por este Movimiento era, justamente, lograr la igualdad totalitaria entre los integrantes de la sociedad, por lo tanto, resulta lógico y coherente esta organización. De manera tal, que resultó una forma positiva de conseguir definitivamente igualdad, iniciando desde este núcleo grupal creativo y social. Es por esto, que las diversas actividades se desarrollaban bajo el lema y consideración



compartida, de que el documental debía utilizarse como motor para poder expresar, manifestar y representar acontecimientos resurgentes de los nuevos movimientos sociales, dando lugar así a partir del cine, a la transformación de esta realidad argentina nuevamente en crisis.

En este sentido, resulta posible establecer una relación directa con la sociedad sesentista argentina y latinoamericana, donde el poder dominante determinaba y ejercía su poder represivo en contra de las masas sociales que se sublevaban, en oposición al poder institucionalizado. Tanto es así, que a raíz de esto y tal como sucedió en la génesis del Grupo Cine Liberación, surge la necesidad e interés por parte de estos realizadores, de registrar los diversos sucesos sociales, definidos por las represiones, fusilamientos y manifestaciones que se desataban debido a la confrontación y fractura de este sistema sociopolítico y económico. Esta fractura a la que se hace mención, se establece a partir del enfrentamiento entre quienes ejercieron el poder y las personas integrantes de la sociedad afectada.

En este sentido, es posible identificar un director contemporáneo, que a partir de la realización de sus *filmes* y proyectos personales, logra exponer su compromiso con la sociedad argentina. Este director cinematográfico es Enrique Piñeyro.

## **5.2 Análisis de Whisky Romeo Zulu**

“Los documentalistas no han hecho más que mostrar el mundo y de lo que se trata es de transformarlo” (Abad, s/f. p. 1).

Esta frase emitida por el filósofo y especialista de la comunicación, Fernando Buen Abad, ha sido extraída de la tesis realizada por Miguel Mirra (2004) debido a que la misma, logra representar y plasma de la mejor manera, el objetivo principal que guía y conduce a Enrique Piñeyro a realizar el *film Whisky Romero Zulu* (Piñeyro, 2003). Tal como se mencionó en el subcapítulo anterior, resulta importante considerar el hecho de que esta obra fue realizada en el 2001, año en el que Argentina transitaba por un contexto socio-

político y económico inestable, debido a que en Diciembre del mismo año, se produjo el derrocamiento del entonces Presidente de la Nación, Fernando de la Rúa.

La renuncia de este ex Presidente constitucional, trajo consigo ola de represiones, sublevación de las masas, despidos de trabajadores en los diversos negocios, industrias y otros conflictos sociales, que trajeron como consecuencia, inestabilidad social, política y económica. A partir de la emergencia de estos acontecimientos, y tal como sucedió años previos en Argentina, los ciudadanos salieron a las calles a reclamar la recuperación de los recursos perdidos durante la caída de la estructura organizacional del país.

Tanto es así que, consecuentemente, esta crisis sociopolítica incentivó y generó en algunos realizadores y directores cinematográficos argentinos, la intencionalidad e interés de registrar los diversos sucesos sociales que evidenciaron la carencia de estabilidad y la sublevación de los ciudadanos en la sociedad, ante la pérdida de los recursos para vivir. Dentro de este contexto, el cine nuevamente fue utilizado como instrumento informativo, capaz que comunicar y lograr la concientización de quienes visualizan las diversas obras cinematográficas realizadas. Entre los diversos acontecimientos que surgieron a lo largo de este período, algunos tuvieron mayor repercusión que otros, pero no solo por esta razón, fueron escogidos para ser representados en la pantalla. Lo importancia de los mismos para ser representados audiovisualmente, ancla en las intencionalidades y objetivos de cada realizador, motivo por cual, en lo que respecta al *film* escogido de Piñeyro, la intencionalidad personal del director, radica en que él estuvo directamente inmerso y relacionado con el núcleo y entorno del acontecimiento.

En este sentido, uno de los acontecimientos más importantes que surge dentro de este contexto y período, es el accidente aéreo de la empresa nacional, Líneas Aéreas Privadas Argentinas, donde un boeing 737- 204C, matriculado LV- WRZ con destino a la ciudad de Córdoba, se estrelló en el aeropuerto nacional Jorge Newbery mientras despegaba. Dentro de este organismo empresarial, privatizado y regido bajo malas condiciones de mantenimiento, desempeñó su profesión como piloto Enrique Piñeyro,

quién tras varias alertas e intentos sucesivos de lograr un cambio en la administración y control de la seguridad, tanto de los aviones como en el manejo del personal y logística de esta línea, renuncia algunos meses previos al trágico accidente.

En la entrevista realizada a Piñeyro el día 10 de Septiembre de 2012, uno de los principales temas abordados, estuvo relacionado con la consideración personal del director, respecto al surgimiento e idea inicial que motivó la realización del *film Whisky Romeo Zulu* (Piñeyro, 2001):

Este *film* surge porque siempre supe la razón de porque se cayó ese avión, entonces, no iba a dejar que otro cuente la historia. Como director y espectador, concluyo que el cine tiene ese impacto que otro medio no posee, entonces decido realizar esta película con una estructura basada en la ficción, pero que a su vez, encuentra su punto de anclaje en el documental, ya que es una historia que realmente sucedió. (Comunicación personal, Enrique Piñeyro, entrevista 2012).

De esta manera, el director evidencia y expresa su compromiso e interés ante esta situación que intentó modificar antes de su renuncia, no así, como consecuencia de este trágico episodio preanunciado, realiza el *film*, donde es posible apreciar sus dotes como actor y director, debido a que él mismo personifica el personaje protagonista.

Es por esto que en esta instancia del análisis, resulta relevante mencionar y retomar algunos aspectos que se desarrollaron en los subcapítulos previos, respecto a la inmersión del realizador dentro de la propia obra para poder lograr así, un mayor acercamiento a esta realidad que está representando en la pantalla. Claramente en este sentido, Piñeyro logra construir un relato audiovisual en el que comunica e informa al espectador, respecto a sus sentimientos, sensaciones, pensamientos y consideración respecto a la temática abordada. Indudablemente a partir de la visualización del *film*, es posible identificar las facetas y aspectos que definen la visión personal de Piñeyro, en relación al período en el que desempeñó su labor como piloto, dentro de esta empresa hasta entonces privada.

A partir de estas consideraciones contextuales que se han desarrollado, y teniendo los aspectos que se han identificado a partir de las sucesivas visualizaciones del *film*, es posible determinar un tratamiento y construcción por parte del director, quién habla e

informa acerca de su aspecto más intimista y personal, pero que a su vez paralelamente, permite mencionar y establecer la consideración de que esta obra cinematográfica, ha sido conformada a partir del manejo y utilización del lenguaje audiovisual, en función de informar respecto de una realidad no solo individual, sino colectiva. Por esto, entre otras cuestiones a considerar, el *film* se destaca por estar construido a partir de la aplicación de un lenguaje cinematográfico, que ha logrado combinar perfectamente la totalidad de los recursos narrativos y técnicos, con los diversos acontecimientos seleccionados.

En lo que concierne a la composición estructural, puntualmente temporal del *film*, resulta importante destacar en esta etapa inicial del análisis, que ha resultado posible identificar la combinación constante, del tiempo pasado y presente de la historia. Por ejemplo: al inicio del relato, es posible identificar la representación de los acontecimientos en tiempo presente, donde en la primera escena se muestra al juez con auriculares, escuchando las pruebas que evidencian las razones reales de este accidente aéreo. Posteriormente, mediante la utilización del corte en el montaje, se presenta en plano subjetivo a Piñeyro, quién se dirige hacia la oficina de este juez para encontrarse con él y comenzar una charla respecto al tema. Posterior a este momento, inicia la secuencia de títulos, donde a través de planos cortos generales, de corta duración y, conjuntamente, con la utilización de una banda sonora acelerada, se brinda un breve contexto acerca del manejo y organización improvisada de esta empresa. Así sucesivamente y mediante esta constante combinación del tiempo, en plano general corto, se presenta la escena en la que está Enrique de pequeño, con sus compañeros en la escuela. Es decir, se comienza a desarrollar el tiempo en pasado. En este sentido aquí, mediante la utilización del recurso de la voz en *off*, el niño va describiendo el amor que siente por Marcela Fabri, una niña rubia que también asiste a esta escuela y que en una de las escenas posteriores, se la presentará de grande y leyendo una carta que le ha enviado Enrique, declarándole su amor. Claramente, esta combinación del pasado y el presente, significa y alude de manera intertextual, a la idea de que tanto los sucesos que desarrollaron en el

pasado, como los que suceden en el presente, están plenamente relacionados, debido a que el presente se expresa como causa o consecuencia del pasado. Y así es, de esta manera sucede en la totalidad de la obra.

Una hipótesis y deducción posible de porque el pasado y el presente se combinan constantemente, puede ser la consideración de que la estructura narrativa del *film*, está compuesta por dos historias que se desarrollan sucesivamente a largo de los tres actos que conforman el relato audiovisual. En este sentido, ambas historias narran de manera sucesiva, los diversos acontecimientos que revelan información pertinente, respecto a la vida personal del protagonista, Enrique Piñeyro. Motivo por el cual en varios momentos, ya sea el pasado o el presente, se hibridan de manera tal, que si la progresión en la atención del espectador no se mantiene, este no logrará continuar la comprensión y conexión de una escena precedente y la posterior.

Para lograr que el interés y la atención del espectador sea progresiva, el director utiliza una serie de recursos narrativos y técnicos, que brindan indicios respecto a las relaciones existentes entre dos situaciones diferentes. De esta manera, el espectador logra con mayor o menos dificultad, establecer y determinar una correlación que guía la interpretación de los acontecimientos. En este sentido para posibilitar esta correlación, se repite en varias escenas del relato, la utilización del recurso de la voz en *off* de Enrique, que en conjunto con las imágenes, logra generar en el espectador una sensación de empatía y cercanía con el protagonista. Es posible identificar un ejemplo de esta conjugación de la voz *off* con las imágenes, cuando Enrique está escribiendo una carta para Marcela y comienza a narrar en *off*, las frases que va escribiendo. En la escena posterior, continúa la narración en voz en *off*, mientras Marcela lee esa misma carta, aludiendo así, a una relación directa entre ambos acontecimientos que se unen por la carta. Lo mismo sucede cuando se presentan imágenes del pasado, pertenecientes a la infancia de Enrique, donde se lo ve a él parado esperando el tren que nunca llega. En

este momento, la voz *off* va describiendo los pensamientos y sentimientos de Enrique, que permiten un mayor acercamiento e inmersión en su mundo interno.

En este sentido, a partir de la utilización de la voz en *off* entre otras cuestiones, es posible identificar y establecer una relación entre los recursos narrativos utilizados por el cine militante latinoamericano de la década del sesenta, con este cine social actual. Debido a que ambos movimientos, logran un acercamiento del espectador con la realidad representada, a partir de la aplicación del sentido enfático brindado por la voz en *off*.

Resulta importante además, mencionar el hecho de que es posible determinar algunas diferencias, que permiten establecer la consideración de que, si bien este cine social actual también representa una preocupación e interés por representar la realidad del país, lo hace y lleva a cabo, desde otra perspectiva.

Esto se debe en parte, a que las posibilidades y condiciones de producción, realización y exhibición, difieren de las que existieron en la década del sesenta, por lo cual, resulta posible acceder nuevos recursos de financiación, tales como créditos, subsidios y concursos, que facilitan la comercialización del producto audiovisual realizado.

Es por esto que en esta instancia cercana a finalizar la escritura del proyecto de graduación, resulta relevante reconocer el logro y mérito de los realizadores latinoamericanos, quienes han logrado manifestar a partir de la realización de sus *filmes* militantes y revolucionarios, sus dotes y capacidad para realizar obras cinematográficas con gran calidad creativa, sin haber contado si quiera, con la totalidad de los recursos necesarios para poder desarrollar sus tareas laborales, en ambientes de trabajo más cómodos y con menos deficiencias técnicas, facilitando así el proceso de realización de la obra.

## Conclusiones

La realización de este proyecto de grado ha significado, implicado y determinado, como uno de los principales objetivos a concretar hacia la finalización del proceso de escritura, brindar una mayor amplitud y reconocimiento respecto al surgimiento del Grupo Cine Liberación. En relación a la consolidación de este Grupo de realizadores, surge la emergencia y repercusión de otras cinematografías latinoamericanas, que mantuvieron desde la génesis de sus inicios, rasgos estilísticos, narrativos, técnicos y objetivos en común con este Grupo.

Para llevar a cabo y, consecuentemente lograr esto planteado, necesariamente se estableció y desarrolló una contextualización de los antecedentes socio-políticos y temas correlacionales que posibilitaron el surgimiento del mismo. Posteriormente, se procedió a identificar, determinar y caracterizar puntualmente, el período dentro del cual emergió la conformación del Grupo, que lograron registrar mediante la utilización del cine, una realidad nacional que no solo representaba a Argentina, sino a latinoamericana. De manera tal que, a partir de esta incursión, fue posible concluir que la perspectiva ideológica compartida por los realizadores también cubanos y brasileros, se representó en relatos audiovisuales que estuvieron y están dotados de un carácter reflexivo y analítico que apela directamente a la concientización de los individuos de la sociedad. En este sentido, se entiende que aquí radica el carácter militante al que hacen mención estos directores, en primera instancia, el mismo responde a la consideración de que los espectadores son el principal motor para motivar e incentivar el cambio de la realidad expuesta en la pantalla cinematográfica. En segunda instancia, porque a través de la construcción y exhibición de estos universos *filmicos*, se ha logrado exponer una concepción personal respecto a lo que cada uno denuncia y espera lograr de esta sociedad. En este sentido, y en referencia a los aportes obtenidos, las diversas técnicas utilizadas por estos realizadores en los *filmes*, han logrado determinar y definir un modo propio de utilizar el lenguaje audiovisual, que responde a la constitución de un cine

imperfecto, que se caracteriza por la exposición de una perspectiva totalmente realista del fragmento de realidad registrado. Es por esta razón que fundamentalmente, este cine imperfecto, se contrapone a la perfección estipulada y propuesta por el Primer Cine hollywoodense, logrando representar cinematográficamente aquellos acontecimientos sociales que se desarrollan en un contexto y entorno, caracterizado por la falta de recursos de sus habitantes. Indudablemente, esta característica ha resultado una condición en la totalidad de los *filmes*, ya que es justamente, lo que se pretende transformar y modificar de la sociedad mediante la denuncia social, expuesta en las obras. Es por esta razón precisamente, que resulta posible identificar y concluir que, esta búsqueda de registrar aquellos acontecimientos sociales que presentan falencias e imperfecciones, ha sido necesaria para poder constituir una identidad nacional y cinematográfica, que exponga los criterios nacionales que hasta entonces se han mantenido en un margen invisible.

En este sentido, es que tanto el Grupo Cine Liberación, como El *Cinema Novo* y el cine cubano revolucionario, hacen referencia a la existencia de tres movimientos culturales que se desarrollaron dentro de un contexto de política adversa que, desde la génesis de su aparición han implicado una forma, indudablemente positiva, de manifestación no solo artística y creativa, sino también, crítica y constructiva, que expresa una búsqueda constante hacia la movilización y a generar el debate a partir de la exposición de aquella realidad definitoria de la década del sesenta. Por esta razón, es que resulta posible concluir que a diferencia de lo que propuso el Primer Cine hollywoodense, este Tercer Cine, avanzó dentro de una línea creativa y artística que manifestó repetidas veces, un claro compromiso social con la realidad del país.

Entonces, en este sentido se concluye que tanto Fernando Pino Solanas, Octavio Getino, Fernando Birri, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Glauber Rocha, entre otros, han logrado articular y representar cinematográficamente, un diálogo audiovisual reflexivo que ha sido constituido, a partir del contenido real de los diversos sucesos que



se registraban, para poder representar en la pantalla, la combinación de aquellos sucesos, que en conjunto con la hibridación de las imágenes y los sonidos, se complementan de manera tal, que logran comunicar un sentido que sin la combinación de ambos recursos, no sería posible. Este sentido semántico e intertextual, responde y alude a la ideología que se pretende comunicar en la totalidad de los *filmes*.

Claramente, posterior a este registro de los acontecimientos sociales, para constituir la estructura narrativa de cada obra cinematográfica, el contenido audiovisual es manipulado, transformado y reinterpretado a partir de la visión personal del director, de manera tal que evidentemente, a pesar de la similitud entre la totalidad de las obras escogidas, resulta posible identificar en cada una y concluir que cada *film*, logra representar una perspectiva diferente, independiente y un punto de vista singular, que define el tinte de originalidad que posee cada uno de estos realizadores latinoamericanos.

Esto se debe a que, a pesar de los objetivos y consideraciones generales compartidas por los directores que surgieron dentro de la misma década, cada de uno de ellos llevó a cabo sus actividades y proyectos audiovisuales, en contextos y sociedades con características diferentes, motivo por el cual, a pesar de las similitudes y puntos en común, las realidades y situaciones de cada país no han sido las mismas en cada caso.

Paralelamente en este sentido, resulta relevante concluir que, la representación de estas realidades documentadas, refleja y expone una mirada crítica social, que ha logrado la constitución de una memoria no solo nacional, sino latinoamericana colectiva, que manifiesta y defiende una ideología nacionalista y militante en su carácter más puro. Es por esta razón, que para enfatizar esto mencionado previamente, resulta importante establecer y desarrollar, la consideración de que para lograr la operalización de este carácter militante característico en estos movimientos, ha resultado de suma importancia la presencia de la voz en *off* en la totalidad de las obras, ya que la misma actúa como intermediario entre el autor expositor de su punto de vista y el espectador, quién capta y

analiza los diversos análisis reflexivos y datos que narrados por la voz *off*, en los diversos momentos del *film*.

En este sentido, también resulta importante mencionar que, a través de la recolección y desglose de la información obtenida, se ha conformado una reflexión personal respecto a la innovación y resignificación del lenguaje audiovisual, en lo concerniente a la construcción narrativa, semántica y técnica de estos *filmes* latinoamericanos, que a pesar de las críticas positivas y/o negativas que puedan haber surgido, se considera y concluye que estos directores, han logrado definir un estilo propio de registrar y representar aquellos sucesos sociales latinoamericanos que definen esta época en cuestión. Esta definición y representación de un estilo propio de crear relatos audiovisuales, es lo que precisamente se debe lograr como realizador audiovisual, ya que a pesar de tener referentes de inspiración creativa y estilística, es necesario que el director cinematográfico desarrolle, constituya y defina un estilo propio que lo diferencie del resto, determinando así, la originalidad y fortaleza de su capacidad creativa y profesional.

Indudablemente en este sentido, es que el Tercer Cine ya conformado por diversos realizadores no solo argentinos, sino latinoamericanos, logró definir sus propias técnicas de producción, realización y comercialización de los *filmes* realizados. Entonces, es por esto, que resulta de suma importancia reconocer nuevamente el mérito, que han logrado aportar los tres movimientos cinematográficos, a partir de la incursión e incorporación de nuevas temáticas y el abordaje de una nueva forma de reutilizar este lenguaje audiovisual no aceptado hasta la emergencia de los mismos. Dicho de otra manera, un lenguaje emergente que hasta entonces no era comerciable, debido a que sus características constitutivas y representativas no motivaban ni despertaban interés en los espectadores, quienes estaban acostumbrados a visualizar obras realizadas bajo normas estandarizadas. Lo cierto es que a diferencia de las características que definieron lo propuesto por el Primer Cine hollywoodense, el Tercer Cine se caracteriza por no estar basado en un modelo o modo predeterminado de llevar a cabo la concreción de las

obras, por lo tanto, la realización de los diversos *filmes*, no se presenta como sujeta a normas preestablecidas de producción, realización y comercialización, pero sí claramente, la realización y creación de las mismas, está regida por una necesidad compartida de lograr constituir una autonomía latinoamericana, que parte del cine como medio para comunicar e informar respecto a una situación determinada. Es decir, en este sentido los tres movimientos responden en su totalidad, a la intencionalidad de utilizar el cine como un instrumento cultural e informativo que permite exponer y manifestar el compromiso social, característico de los precursores que conforman los tres movimientos latinoamericanos.

Por esto, resulta importante resaltar el rol que ha logrado adoptar y desempeñar el cine a lo largo de los años, como instrumento audiovisual y transmisor de ideologías, que posibilita la inmersión de quienes lo utilizan, en las diversas sociedades que aspiran a transformar a partir de la utilización y manipulación del mismo. Consecuentemente, esto se debe, a su capacidad para apelar a la reflexión de quienes se posicionan frente a una pantalla cinematográfica, para visualizar una obra determinada. En este sentido y por esta razón, es que los integrantes del Tercer Cine supieron utilizar creativamente el valor del cine, para poder exponer y ahondar en temáticas que hasta entonces no habían sido consideradas por los realizadores cinematográficos. Si bien resulta importante considerar que el cine propagandístico desarrollado durante las dictaduras militares, apelaba a la manipulación ideológica dominante de los individuos, el mismo no se valió del carácter del cine considerado como instrumento cultural e informativo, para motivar el cambio en las sociedades afectadas, sino que por el contrario, los intereses de aplicación y utilización fueron puramente políticos. No así el Tercer Cine, reutilizó el lenguaje audiovisual para incentivar y lograr la concientización social, a partir de la selección y representación de los principales acontecimientos sociales e históricos, que se desarrollaron dentro de un contexto caracterizado por el dominio de la dictadura militar y

la necesidad política de gobernar el país, partiendo del ejercicio de los intereses propios de los gobernantes para obtener fines determinados.

Posteriormente, hacia la finalización del último capítulo y a modo de establecer un anclaje con la cinematografía actual, resulta posible identificar esta intencionalidad y objetivo a cumplir, en algunos realizadores argentinos contemporáneos, que a pesar de las evidentes diferencias que mantienen con estos realizadores pertenecientes al Tercer Cine, se caracterizan por la necesidad y compromiso de conformar obras cinematográficas que informan acerca de la realidad actual del país. Este es el caso de Enrique Piñeyro, quién en *filmes* como *Whisky Romeo Zulu* (Piñeyro, 2003) y *Fuerza aérea sociedad anónima* (Piñeyro, 2006), ha logrado representar conflictos sociales emergentes de la realidad argentina, que partir de la transformación de su perspectiva personal, logran exponer una crítica personal y reflexiva respecto a las condiciones y carente organización de los organismos administrativos en las líneas aéreas de Argentina.

De esta manera, es posible concluir que a pesar del paso del tiempo, todavía hay directores que se preocupan por manifestar sus deseos de transformación y modificación de una realidad nacional que afecta a todos los ciudadanos argentinos y latinoamericanos. Es por esta razón además, que resulta posible establecer la conclusión de que la intencionalidad de estos realizadores, ancla en la conformación de un nuevo modelo estilístico cinematográfico, constituido a partir de nuevas técnicas de realización que han logrado superar obstáculos importantes. Por ejemplo, la dificultad de llevar a cabo los rodajes con una considerable falta y carencia de recursos, no solo a nivel técnico, sino que también en más de una oportunidad, estos *filmes* militantes fueron censurados debido al contenido audiovisual que representaban, y sobretodo, porque presentaban como objetivo principal, informar acerca de una realidad que, quizás, no era percibida ni considerada por algunos ciudadanos.

En este sentido, además de los aportes ya establecidos previamente, a lo largo del desarrollo de este proyecto de graduación, se ha logrado identificar y comparar las principales características estilísticas, técnicas, narrativas, intertextuales y semánticas, que definen las diversas obras realizadas por los directores pertenecientes a este cine militante latinoamericano.

Entre los principales rasgos estilísticos presentes en los *filmes* *Tire Dié* (Birri, 1956-58), *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), *Los Inundados* (Birri, 1962) y *Memorias del Subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), se han identificado y considerado los siguientes aspectos formales constitutivos: el tratamiento de las imágenes en blanco y negro, que a su vez está caracterizado por la poca definición y la presencia del grano en la imagen que, conjuntamente, logra enfatizar y acentuar el tono marginal que se expresa en la totalidad de relatos escogidos, este es el caso de *Tire Dié* (Birri, 1956-58) y *Los Inundados* (Birri, 1962). En *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968) y en *Memorias del Subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), la preferencia por la utilización del blanco y negro, corresponde a una cuestión netamente histórica y técnica, que se refiere a la ausencia del color en las imágenes, debido a que el mismo todavía no era utilizado en el cine. En cambio, en *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), es posible visualizar secuencias del relato audiovisual en color, de manera tal, que resulta evidente considerar un avance en cuanto a las cuestiones técnicas que caracterizan estos movimientos y, por supuesto dotando el mismo, a la imagen de un nuevo sentido que permite una percepción diferente por parte del espectador.

En este sentido otro aspecto a considerar para establecer los aportes adquiridos, es la presencia constante de la intertextualidad semántica, que ancla en la intencionalidad y necesidad de estos realizadores latinoamericanos de exponer y manifestar una ideología militante compartida, que ha logrado consolidarse y manifestarse a partir de las siguientes cuestiones: representar a través de la utilización diversos recursos sonoros y visuales, la diferenciación concreta entre los acontecimientos que sucedían dentro del

contexto marginal característico de las zonas rurales y los diversos sucesos que se desarrollaban en las ciudades. Esta diferenciación se logró establecer, a partir de la combinación entre la imagen y el sonido, que aludía y acentuaba constantemente este aspecto ideológico y que, paralelamente, aspiraba a motivar el cambio a favor del sector marginado de la sociedad argentina y latinoamericana.

Para finalizar, se establece la consideración de que estos directores latinoamericanos, no solo han logrado constituir obras que exponen una crítica social, sino que además, dan pie y motivan a que futuros realizadores audiovisuales conozcan la importancia de contar con una herramienta social, cultural y política como el cine, que sirve y puede ser utilizado como arma, para exponer una ideología que incentive el cambio respecto a una situación determinada.

Dentro de esta línea, tal como se mencionó previamente, es posible mencionar a Enrique Piñeyro, quién no solo manifiesta su compromiso con la sociedad partiendo de la realización de obras cinematográficas, sino también, abordando proyectos personales que aspiran a la transformación de ciertas cuestiones sociales, conflictivas que se mantienen en un margen invisible de la sociedad argentina.