

CEDINCI

cine y liberación



BUENOS AIRES 1972

cine y liberación 1

CeD InC
experiencias

HACIA UNA CINEMATOGRAFIA LEGALIZADA
POR EL PUEBLO

octavio getino

7

LA PELICULA DE PERON

mario roca

37

EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL
VIEJO REALES

gerardo vallejo

63

CEDRON Y OPERACION MASACRE

carlos mazar

85

criticas

ROSAS: POLITICA E HISTORIA EN EL
CINE NACIONAL

jorge hönig

91

antecedentes

CINE NUESTRO - 1937

césar marcos

117

1962 - ESCUELA DOCUMENTAL DE STA FE

121

técnicas

LA EXHIBICION-ACTO DE CINE

MILITANTE

jorge diaz

129

ensayos

CULTURA Y LIBERACION

juan carlos gené

147

tercer mundo

CONVENIO CINEMATOGRAFICO CUBA-CHILE

157

UN CINE MILITANTE

jorge sanjinés - bolivia

165

ANTE UN CINE NUEVO

chile

171

LA RECUPERACION DEL PASADO

josé massip - cuba

181

documentos

grupo cine - liberación

193



hacia una cinematografía legalizada por el pueblo

octavio getino

EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES

premio al mejor film de la Fipresci
premio especial de OCIC
gran premio festival de Mannheim

grupo cine-liberación / testimonio cinematográfico de g. vallejo

En los últimos meses se han producido -aparentemente- algunas variantes en el terreno de la cinematografía oficial. "IF", "SACCO Y VANZETTI", "JUAN MANUEL DE ROSAS", "¿NI VENCEDORES, NI VENCIDOS?", "MEXICO, LA REVOLUCION CONGELADA", etc. , han pasado el visto bueno de la Censura y se proyectan sin problemas en todo el país. Un año atrás esta situación hubiera parecido imposible (IF, NI VENCEDORES... y MEXICO... se hallaban prohibidas); cabe entonces una primera pregunta ¿ existe un aflojamiento en la represión cinematográfica?. De ser cierto, ¿ a qué se debe ?. No abundan elementos como para detectar variantes reales en la política oficial de represión. Las leyes de mordaza rigen plenamente y las prohibiciones se mantienen para diversas películas: LA HORA DE LOS HORNOS, UNA MUJER: UN PUEBLO, etc. La represión prosigue ejercitándose también en otros terrenos de la información, como en las publicaciones (recordar los casos de Casiana Ahumada, Miguel Schapiro, etc.), o en la plástica (Lea Lublin, Salón de Experiencias Visuales, etc.). Con lo cual cabría -de respuesta- una nueva pregunta, ¿ de qué aflojamiento se habla ?

Sin embargo, insistimos: se difunden hoy públicamente algunas películas que pocos meses atrás estaban o podrían haber estado seguramente prohibidas. ¿ No es esto una variante acaso ?

Frente a la insistencia, nuevos interrogantes: ¿ Cuáles son los filmes autorizados? ¿ Cuáles los prohibidos ?.



Ciertamente ha sido autorizado el hablar sobre la opresión en la alicaída aristocracia inglesa; el proclamar la oposición a la "explotación del hombre por el hombre" en las sociedades imperiales; el exponer el pensamiento del Gran Acuerdo Nacional y del neogorilismo sobre el significado del peronismo, etc.

En cambio, y con no menos certeza que lo anterior, sigue siendo prohibido el referirse a la violencia y a la opresión en nuestro país; el proclamar la oposición a los enemigos concretos del pueblo y de la sociedad neocolonizada argentina; el ilustrar con mayor o menor acierto interpretaciones de una historia presente, inmediata y viva. Es decir, por un lado se permite hablar de la opresión y la violencia en abstracto, o del "socialismo" y la lucha por "la verdad" y "la justicia" en términos no menos abstractos, o de una historia reciente interpretada por el pensamiento "integracionista" y antinacional del lanusismo. Por otro lado se prohíbe la difusión de aquello que indaga realmente en la realidad argentina de nuestro tiempo; en otras palabras, se prohíbe lo que más está en la conciencia del pueblo, lo que más importa.

Entonces ¿ de qué tipo de aflojamientos se habla ?

Insistimos en lo del inicio. Aparentemente existen algunas variantes. Esos filmes a

que hacemos referencia, para poner un ejemplo, no son antagónicos de los filmes prohibidos si nos atenemos al menos a la experiencia concreta de su relación con el público. Aún difiriendo en los objetivos, y en las propuestas ideológicas, se complementan con aquellos gracias a la lectura que de ellos realiza el público argentino, ya sea mediante la traducción política de las abstracciones, o por la interpretación que otorga a las imágenes de una historia reciente y viva al margen de los textos falsificadores que inutilmente pretendieron negar la verdad de tales imágenes. De este modo se logra que esos filmes alcancen una validez a través de su uso, que escapa incluso a la direccionalidad que pretendieron darle los mismos autores. Y precisamente, lo que importan son esa traducción política y esa relectura decantadora de nuestro público; es decir, la relación de la obra con el contexto político sobre el cual ella actúa.

En consecuencia, repetimos, las variantes existen de alguna manera, aunque podría decirse también que son totalmente coyunturales y provisorios, situación de la cual hablaremos más adelante. Pero aunque resulten coyunturales y excesivamente relativas, tales variantes existen. Y lo más importante no es tanto señalar esa realidad, como destacar la necesidad de entablar hoy, más que nunca, las batallas necesarias para que esas variantes existan y se profundicen.

Entramos en una etapa que va a ser decisiva para la suerte del país por muchos años. En los años 72 y 73 se definirá seguramente la fisonomía de toda esta década de vida nacio-

nal, y en consecuencia, la suerte de la cultura y del cine.

Esta nueva etapa contempla, sino cambios, al menos diversas variantes políticas, necesarias de ser tomadas en cuenta porque de una u otra manera habrán de afectar a la cinematografía. ¿ Alguien cree acaso que la difusión pública de esas películas a que hacíamos mención es un hecho aislado de la política que el régimen ha inaugurado en otros terrenos ? ¿ Quién se hubiera imaginado tres años atrás una pantalla de TV en la que hablaran "libremente" algunos que se dirían peronistas o inclusive el propio Gral. Perón. Sin embargo hablaron y hasta tuvieron de fondo noticiarios de época. Ciertamente. ¿ Pero no se detenía, torturaba o ametrallaba simultáneamente -ignorándolo, por supuesto, las pantallas de TV- a muchos militantes, también peronistas ? Se repite de este modo aquello que señalábamos antes sobre "aflojamiento" para ciertas cosas, y prohibición de otras; con lo cual nunca como hoy el cine parece comenzar a reflejar lo que está ocurriendo a su alrededor. Y esto nos mueve aún más a reflexionar sobre esta etapa que se abre también para la cinematografía argentina. Que lo que decíamos al principio, siga sirviendo entonces, como pretexto para estas reflexiones.

ALGUNOS ANTECEDENTES

Nos viene a la memoria aquel fervor que también a muchos de nosotros nos dominaba ha-

ce algunos años, en la lucha contra la censura, y que se traducía en infinitud de declaraciones y reuniones, en actos de y para cineastas o intelectuales, en manifestaciones donde tratábamos de que los actores más conocidos figuraran a la cabeza "para que saliese en los diarios"...

Todos o casi todos, intentábamos sacar provecho del régimen, peleando por un crédito o un subsidio para hacer las más de las veces aquello que se nos viniera en gana (aunque sólo a nosotros nos interesase), o para vociferar en nuestros departamentos o en la Asociación de Cronistas, por el 6 a 1, o por mantener a un interventor "menos malo" en el INC, antes que a uno definitivamente malo.

La lucha se vivía entonces, como la vivía también el intelectual reformista, en el limbo de las aparentes "islas democráticas" que para unos eran, por ejemplo, la Universidad y para nosotros el cine. Por ello toda nacía y moría en el hermético círculo de la gente de cine, o cuando más, en el ámbito no menos hermético de una intelectualidad sumida en la disputa "enseñanza laica o libre" cuando se entregaba el petróleo al imperialismo, o en el problema de la censura de algunos filmes, en momentos en que las torturas y la violencia del régimen campeaban en medio del Conintes.

Esta marginación de la lucha política popular, es decir de lo específico de la situación

argentina -ya que tal lucha es lo que condiciona y determina todos los aspectos de la vida nacional - era una de las tantas herencias que había dejado una intelectualidad, desde su propia aparición en el país maniatada a cuanto modelo viniera a legalizar la situación neocolonial. Intelectualidad que aparece ya en la generación del 37 y que obsecuente y traductora del pensamiento de derecha o de pseudoizquierda, confluiría políticamente enfrentando al pueblo en los momentos más decisivos de su existencia.

La concepción elitista y dependiente de aquella intelectualidad, coincidía naturalmente con la política dependiente de una pseudoizquierda, para quien la élite dirigente también estaba fuera del país, construyendo koljoses o firmando en Yalta o en Postdam acuerdos con el imperialismo.

Por lo tanto, a esta insignificancia que seríamos nosotros no le correspondía otra cosa que colocarse de uno u otro lado de la contradicción universal: "fascismo versus democracia" (en la "democracia" dominaban naturalmente aquellos que nos dominaban); de este modo la contradicción interna y principal: "dependencia o independencia", "Patria o neocolonia", "Perón o Braden", existía solamente para los lumpen y para los desclausados.

La intelectualidad interpretaba con un pensamiento ajeno, una realidad que el pueblo ha-

cía efectivamente y a su manera, con su propio pensar colectivo: es decir, con la ideología más válida.

Integrada primeramente a aquello que se llamó "Unión Democrática", o aplaudiendo más tarde a la llamada "Revolución Libertadora", la intelectualidad imperante (ya que obviamente existía también otra intelectualidad integrada al pueblo, ayer calificada de "obsecuente" y hoy de "populista"), mantuvo durante muchos años una notoria cohesión alrededor de la política de la pseudoizquierda. Dicha cohesión quitaba validez a términos tales como "obra militante" o "intelectualidad comprometida", por cuanto la mentada "militancia" y el proclamado "compromiso" no iban más allá de la relación episódica con algunos proletarios del P. Comunista, tan desconectados de la práctica viva del pueblo como los intelectuales mismos. Es decir, de nada valía el compromiso político del artista, cuando aquel se realizaba con una política adversa a las formas que iba asumiendo el proceso de la liberación argentina. O si valía, lo era solamente para los enemigos de ese proceso.

En consecuencia, ya sea en la isla del cine, en la isla de la universidad o en la isla de toda una izquierda neocolonizada, las manifestaciones, las proclamas, las declaraciones y las solicitadas, nacían y morían dentro de sí mismas, porque partían de premisas falsas: al no existir otra realidad y otra especificidad que la que los intelectuales y la

seudoizquierda vivían, el pueblo sencillamente no existía. Existía tan solo el aparente enfrentamiento entre estas islas, cada vez más desoladas, y el régimen; por lo cual, terminaba ganando siempre el régimen, que era lo que tal vez muchos deseaban, (preferible a que ganase el pueblo por cuanto esto a fin de cuentas, sólo significaría un retorno a épocas "irreversiblemente superadas").

El pueblo nunca existió ni para la derecha ni para la pseudoizquierda. "Bárbaro" para Sarmiento o "lumpen" para Codovilla, la historia transitaba al parecer, en los carriles de la "gente culta", es decir de la "civilización" sarmientina (hecha sobre la opresión y el exterminio colectivos), o al compás de la "ideología del proletariado" (intentada efectivizar asaltando sindicatos en el 55 o reclamando la intervención a las universidades en la misma fecha).

Todo esto parecería que no tiene mucho que ver con la situación del cine, o al menos con la situación del cine en estos momentos. Sin embargo creemos que las reflexiones hacen a la visualización de una política hasta hace poco tiempo imperante entre muchos hombres de cine, y hoy -sino imperante- por lo menos subyacente en sus herederos. Tal política residía exclusivamente -para el terreno de la cultura- en la disputa de las instituciones y los medios de comunicación masiva, confundiendo en este caso la cultura de masas (irradiada desde los 'mass media' en poder del enemigo y al servicio de una cultu-

ra antinacional) con cultura popular (proscripta, perseguida, clandestina o elaborada desde la resistencia y en los organismos que esa resistencia construía.

Lo que se pretendía era conquistar la "legalidad"; pero una "legalidad" que -al no reconocer la existencia del pueblo y la legalidad que este pueblo iba estableciendo a través de su propia lucha política- no era otra que la "legalidad" del régimen. Por lo cual el "enfrentamiento" quedaba reducido a una serie de forcejeos entre la élite vendepatria dominante y una élite cipaya, enemiga de las formas políticas concretas que asumía la lucha del pueblo, y en consecuencia, enemiga también de la legalidad popular.

LOS RESULTADOS DE UNA POLITICA REFORMISTA

¿Qué resultados dió hasta ahora esta política? Veamos: una cadena de teatros independientes que florecieron dos décadas atrás y luego se institucionalizaron en el régimen, o entraron en franca decadencia; algunos dramaturgos dedicados ahora a escribir teleteatros para la TV del régimen; unos cuantos pintores decorando departamentos de la nueva burguesía; algunos escritores haciendo las grandes revistas del Sistema, o dando vida al mejor periodismo "de izquierda" que la derecha argentina está en condiciones de hacer; algunos cineastas haciendo de recambio generacional a la cinematografía oficial; etc. Y es que, una élite frente a otra élite, sólo podían dar como resultado aquel que está a la

vista; la imposición de la que cuenta con mayor poder de decisión. La otra, antes que anulada, queda absorbida y utilizada por la vencedora.

¿ De qué podrían valer entonces aquellas movilizaciones de artistas, de intelectuales, de cineastas, habituales entre los años 62 y 65 ? ¿ Bastaba colocar en primera fila a los actores conocidos -es decir a aquellos promocionados a través de la legalidad del régimen, -para que el pueblo se solidarizase ? ¿ Podría venir la solidaridad popular de otro lado que no fuera de una misma comunidad de intereses y de objetivos políticos ? ¿ Qué podía unir la política de las élites liberales o de pseudoizquierda, con la política concreta y cotidiana del pueblo marcada por conductores, consignas y banderas que aquellas élites combatían ?

Evidentemente, el pueblo -proscrito por prescripción para la salud de las élites cipayas- estaba en otra cosa. Y de nada valía querer elevarlo a la luminosidad de ideologías seudorevolucionarias, cuando a través de la práctica concreta demostraba eficazmente la aplicación de la ideología más válida: la propia. Es decir, la única ideología revolucionaria para la circunstancia argentina.

Finalmente el fracaso gastó a la mayor parte de aquella intelectualidad. De cierto principio ideológico que se conservaba en muchos de ellos como reserva frente al régimen,

se pasó a una serie de entregas descaradas, visibles hoy en el teatro, la televisión, la literatura, el cine, etc.

Vino la disgregación y quedaron los que siguen atados honestamente a los viejos principios -ideologizadores de la realidad y organizadores ahora de nuevos "encuentros nacionales de artistas argentinos"; o también los que llenos de excepticismo han pasado a militar -como decíamos- en las filas del régimen o en la inactividad más absoluta; o por último, aquellos que asumieron críticamente la vieja experiencia e intentan abrir nuevas alternativas.

LAS NUEVAS ALTERNATIVAS

En 1968, se termina la realización de LA HORA DE LOS HORNOS. A principios del 69 aparece la Ley de Censura (más violenta que todas las precedentes) y LA HORA es prohibida sin que sus autores hubiesen pedido a la Censura calificación alguna. Se trataba del primer largometraje argentino que ignoraba totalmente el aparato legal del régimen y renunciaba a toda tentativa de enfrentarse con él en una batalla de elites, de la que naturalmente hubiera resultado el único perdedor. Sin embargo LA HORA abría también un camino inédito. En el año 69 se lanzaba -totalmente al margen del aparato oficial imperante- a un objetivo que sus autores suponían superior: la conquista de la legalidad popu-

lar para la obra.

No se buscaba, como se ve, ignorar la legalidad del régimen o marginarse de ella haciendo un cine "fuera del INC" o "fuera del Sistema". Esto hubiera significado seguir dentro de la concepción elitista y tarde o temprano produciría una labor recuperable para el régimen mismo como lo es para el Departamento de Estado yanqui el "cine marginal" (hecho conocer entre nosotros por el Di Tella), o para el estado fascista brasileño, el cine de los "marginados" (el "udegrude" difundido a su vez por las embajadas respectivas).

No, sencillamente ni se buscaba la legalidad ante el régimen, ni existía la preocupación de ignorarla. Por el contrario, lo que se trataba era de CONQUISTAR LA LEGALIDAD DEL PUEBLO. Esa legalidad de la única fuerza histórica y política que con su lucha estaba construyendo la posibilidad también, de una cultura nacional y en consecuencia, de un cine descolonizado. Fuerza política que como decíamos antes había sido totalmente ignorada en el pensamiento liberal, o reformista, o de pseudoizquierda.

Y en ese sentido, a partir del 69 nuevos intentos continuaron la experiencia de LA HORA, aunque difiriendo a veces de objetivos políticos. Porque no se trataba tampoco de proponer solamente un cine de temática política, desde una u otra perspectiva (NI VENCEDORES

RES NI VENCIDOS; UNA MUJER; UN PUEBLO, etc.), sino de un cine que podía apoyarse en una temática específicamente política, como también podría hacerlo en cualquiera otra: histórica, psicológica, sexual, etc., dado que todo cine es también, quiéraselo o no, un hecho político. Quienes buscaban solamente una nueva alternativa temática para el cine, quedaron de este modo atrapados en el viejo juego de la política reformista, ya que al seguir ignorando al pueblo, sus propósitos no iban más allá de difundir el material dentro de la legalidad del régimen (lo que se traduciría políticamente en las propuestas tramposas de las propias obras). Por eso no es casual que esos escasos filmes hayan tenido primeramente el auditorio de los representantes del régimen en la tentativa de convencerlos o de imponerse a ellos para lograr una autorización legal necesaria: la autorización legal del régimen.

En consecuencia esos filmes de temática histórico-política, al no partir del hecho de que la legalidad para un cine nacional solamente la puede otorgar el pueblo, quedaron condenados hasta ahora a las disposiciones del propio régimen, o a la capacidad de algunos cineastas para hacerlos llegar a sus reducidos núcleos de amigos. (En el caso de NI VENCEDORES... , la legalidad del pueblo no solo no fue buscada, sino que por el contrario se la combatió desde su propuesta política "granacuerdista" simultánea al objetivo del productor: valerse de la política oficial para hacer el mayor negocio posible).

LA LEGALIDAD POPULAR

¿ Pero qué es esto de conquistar la legalidad popular ? Significa antes que nada reconocer la existencia real del pueblo, el poder y la autoridad de ese pueblo y su capacidad de generar e imponer sus propias leyes, no ya sólo desde que alcanza el Poder, sino desde el momento en que se ha propuesto ser Poder (en nuestro caso reconquistarlo) frente a sus enemigos, es decir, los enemigos de la Patria.

El pueblo decíamos, tiene también sus leyes; es decir, tiene también su propia capacidad de valorar y de invalidar. Tiene su propia concepción sobre la censura. Para el pueblo no existen -como para muchos intelectuales- vaguedades tales como "libertad de expresión" o "lucha contra la censura" en abstracto. Una y otra cosa se clarifican siempre -como ocurre con todo- cuando se encarnan en hechos concretos y en una práctica viva. Con lo cual, lo que el pueblo defiende es la libertad de expresión de todo aquello que contribuya al desarrollo de sus cualidades, es decir, al desarrollo de su conciencia, de su cultura, de su sensibilidad, de su proyecto humano. Pero no defiende, en cambio, aquello que se opone a ese desarrollo; por el contrario, no sólo lo censura, sino que también lo combate.

Resumiendo: Pretender conquistar la legalidad popular de nuestras obras, significa recono-

ceren el pueblo la máxima autoridad -por encima de la de cualquier régimen de opresión, siempre coyuntural. Significa someterse a la censura del pueblo, o lo que es lo mismo, a su criterio de discernimiento sobre qué es lo que lo ayuda a crecer y que es lo que en cambio contribuye a someterlo. Y es en ese "sometimiento" a ese tribunal popular, en tanto éste expresa la voluntad colectiva de crecer y de liberarse a todo nivel, que la obra y el intelectual alcanzan su máxima libertad de expresión.

LA INSERCIÓN EN LA CONCIENCIA POPULAR.

Sin embargo, el pueblo, dicho así, es también una abstracción. ¿ Qué es el pueblo ? ¿ A través de qué se expresa ? ¿ Cómo verificar su capacidad "legislativa" ?.

El pueblo para nosotros es la síntesis -no exenta de contradicciones- de la fuerza mayoritaria sustentada particularmente en la clase trabajadora y en los sectores desposeídos, dispuesta a liberarse integralmente construyéndose como personalidad colectiva, independiente y diferenciada frente a las personalidades imperiales opresoras. Fuerza resuelta a imponer la legalidad de la Nación -hoy también proscripta- a sus enemigos externos e internos, es decir los enemigos de lo que no es otra cosa que el pueblo-nación.

Este pueblo-nación se expresa a través de una conciencia colectiva, nacida precisamente

de una situación de guerra de liberación. Esa conciencia, es eminentemente política, como específicamente la política lo es todo, en su sentido liberador y creador, en cualquier situación de guerra popular. Y la conciencia se formula a través de determinada doctrina, de determinados conductores, de determinada estrategia. En el caso argentino, y a partir del 45, esa conciencia no es otra cosa que el Peronismo, esa conducción es la del General Perón, y esa estrategia conduce hacia la liberación de la Patria y al Socialismo Nacional.

Los organismos políticos que emanan naturalmente desde la conciencia del pueblo, encuadrados en esta guerra y sujetos a esa conducción, son la expresión más elevada que el pueblo ha ido generando en estos últimos años. Organismos de resistencia y de combate: la base de lo que, con el pueblo en el poder, serán mañana las instituciones populares gobernantes.

Por lo tanto la inserción en esta conciencia del pueblo y en los organismos que mejor la expresen, irá permitiendo al intelectual y concretamente al hombre de cine, elaborar una obra que se inscriba dentro de la verdadera problemática nacional. Una problemática, que puede abordarse desde cualquier tema, estilo, sensibilidad o tratamiento, sin que en este sentido pueda hablarse de "modelos". O al menos de "el" modelo. Vivimos un momento de creación y de invención constantes en terrenos totalmente inéditos y en este sen-

tido, las posibilidades de una cinematografía, en lo que hace, a sus aspectos temáticos, técnicos, expresivos, económicos, teóricos, críticos, etc., ofrece un campo sin límites, poco proclive a los esquemas preestablecidos.

LA RELACION DE FUERZAS ENTRE EL PUEBLO Y LA ANTIPATRIA, DEFINEN LA SITUACION DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL.

La legalización popular de la cinematografía nacional, es simultánea a la inserción de ésta en la problemática y en los objetivos políticos, culturales, existenciales y humanos del propio pueblo.

La posibilidad de difusión e incluso de producción cinematográfica, crece en la medida que el pueblo, expresado en sus organismos más representativos, se apropia de las obras y las asume como suyas, es decir, como parte intrínseca de su existencia, de su cultura, y de su lucha. Cuando en el 71 cientos de universitarios de Buenos Aires, enfrentan a la policía en Ingeniería para que aquella no secuestre una copia de LA HORA DE LOS HORNOS, o cuando en el 72 los sindicatos tucumanos se comprometen en la utilización de EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES, o el Movimiento Peronista hace lo propio con PERON: ACTUALIZACION POLITICA, o cuando la CGT de los Argentinos contribuía en el 68 a coproducir los CINEINFORMES, las perspectivas

de una cinematografía nacional comienzan nuevamente a modificarse por completo.

Se retoma desde el llano y a un nivel superior, la misma (y distinta) experiencia de aquella cinematografía de combate político producida por los organismos del Poder Popular durante los diez años de gobierno peronista.

El enfrentamiento ya no se da en consecuencia entre la isla que es el cineasta y tal o cual aparato del régimen, sino desde el todo que es el pueblo frente al relativo poder coyuntural del régimen, para la reconquista del Poder Popular.

Desde ese momento, la suerte del hombre de cine y de su obra ya no está dada por su sola fuerza, sino por la fuerza del pueblo frente a su enemigo. (El hombre de cine deja de ser tal, para convertirse en primera instancia en hombre del pueblo). Y de esta relación de fuerzas pueblo-antipueblo, patria-antipatria-, devendrán luego, directa o indirectamente las posibilidades efectivas de una cinematografía descolonizada.

LAS CIRCUNSTANCIAS POLITICAS

La última etapa de la vida nacional ha evidenciado que de nada sirvieron al régimen la política del terror (55-58), ni la del integracionismo (58-62), ni la de la disociación

(62-66), ni la del participacionismo (66-70) ni siquiera la publicitada hoy del "Gran Acuerdo". El pueblo, proscrito, golpeado, torturado o asesinado en las calles del país, no sólo detuvo los golpes y la represión del adversario, sino que lo ha arrinconado hasta dejarlo en el punto más débil de estos últimos 16 años, sin ningún otro espacio que no sea el de los cuarteles. (Donde tampoco está ausente el pueblo).

El proceso de la liberación nacional ha ganado un espacio vital -el de amplio sectores, hasta ayer base social de la antipatria y la oligarquía- y este espacio, que no es otra cosa que un espacio político, ha sido mucho más importante (en el marco de guerra popular) que las conquistas económicas y sociales arrebatadas por los "libertadores" de turno al pueblo y a la clase trabajadora.

¿ De qué sirvió entonces la represión ? ¿ De qué sirvió la censura brutal con la cual se intentó amordazar la voluntad popular ? ¿ De qué valieron aquellas bravatas del 55 sobre el "fin definitivo de la segunda tiranía ?". ¿ De qué valieron también los propósitos de las FFAA en el 66 de erigirse como monopolizadores de la política ?

El llamado actual de las FFAA -el único partido del régimen- a la "conciliación nacional" y a una salida institucional sin proscripciones, son la evidencia de su fracaso. Es decir, que la censura y la represión carecen de efectividad real en la medida que se enfrentan

con una conciencia colectiva, organizada y dirigida inteligentemente hacia la conquista del poder popular.

¿Cuál es la situación del cine en este cuadro? También la propia experiencia demuestra que en los últimos años sólo ha podido difundirse pese a represiones y censuras, aquella obra cinematográfica que se enmarcó precisamente en lo interno de esta gesta popular. El hecho de que organizaciones y encuadramientos políticos, sindicales, estudiantiles, etc. del pueblo hayan tomado como propias algunas películas y se preocuparan en concretar copias, proyectores, lugares de exhibición, medidas de seguridad, utilización política, etc., incluso al margen de los mismos realizadores de las obras, probó una vez más que por esa vía pasaba necesariamente el auténtico enfrentamiento a la censura. Y esto era así, porque se trataba en primera instancia de una lucha, no contra la censura cinematográfica, sino de una lucha inscrita en el proceso popular y nacional por la reconquista del poder perdido en el 55, ya que a fin de cuentas, la lucha contra la censura, no es más que un aspecto táctico de un enfrentamiento global. Y como tal, requiere de medidas específicas y adecuadas, pero siempre coyunturales y en última instancia secundarias. Lo que equivale a reiterar, que es imposible enfrentar a la censura, si este enfrentamiento no se da golpeando desde el seno del pueblo para la liberación del conjunto de la sociedad argentina, sin lo cual no puede haber liberación verdadera para ninguna de sus formas de expresarse.

La experiencia de LA HORA DE LOS HORNOS, de EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES, de ARGENTINA: MAYO 1969, de YA ES TIEMPO DE VIOLENCIA, de MEXICO: REVOLUCION CONGELADA y de otros materiales, muestra -en mayor o menor medida e incluso desde diversas perspectivas políticas- la posibilidad de una cinematografía que no es una expresión "particular" del cine argentino sino, pese a prohibiciones y secuestros, la médula de la auténtica cinematografía nacional. Por ese camino transita hoy esencialmente la construcción de nuestra cinematografía, precisamente por su inserción en las posibilidades y en las necesidades de un proceso de liberación nacional que la condiciona y determina.

Sin embargo entramos en una nueva etapa que obliga a rever una serie de cuestiones, aunque tal revisión no afecte otra cosa que los aspectos tácticos de una política más general para el cine. Y esta nueva etapa surge, como decíamos antes, de la retirada del régimen hacia nuevas posiciones.

LAS VARIANTES POLITICAS

La salida institucional democrática que se proclama, es como el General Perón lo ha definido, un hecho táctico dentro de una estrategia de guerra revolucionaria que ya lleva 16 años. Ha permitido y permite el nucleamiento del conjunto del pueblo tras una conducción

principal -que hoy por hoy no es otra que la de Perón- y en consecuencia ha quitado al partido militar del régimen lo que eran no hace mucho sus bases de sustentación política y social. Convertido ese partido en la principal columna de la penetración imperialista en nuestro país, la política más efectiva de este momento consiste en agudizar sus contradicciones, desgastándolas al máximo, para posibilitar el poder popular con el menor costo posible.

Es decir, el pueblo entero se apresta a librar, también en las urnas, una batalla más, como tantas otras de las libradas en estos años a través de las movilizaciones sindicales, de las acciones insurreccionales, y también de las propias urnas.

Esta batalla que el régimen ha sido forzado a ceder está dirigida a conquistar las propias instituciones dominantes, conquista ésta que indudablemente no podrá resolverse a través de la sola circunstancia electoral, pero que esta circunstancia ayudará de una u otra manera a desarrollar.

Si hasta ahora el pueblo legalizaba su voluntad a través de sus propios organismos, hoy intentará hacerlo a través de las mismas instituciones imperantes, lo cual lleva a presuponer que en caso de que este proceso continúe, muchas de esas instituciones habrán de cambiar totalmente de sentido o incluso desaparecer. Y esto habrá de requerir algo

más que una mayoría de votos en el Congreso.

El desarrollo de esta lucha hacia el poder popular, y el retroceso del régimen, produce también una serie de indicios en el terreno cinematográfico que se traducen en lo que al principio señalábamos como probable "aflojamiento" de la censura. Vale decir, que si hoy determinados filmes, como el JUAN MANUEL DE ROSAS, pueden exhibirse públicamente (cuando hace apenas dos años esta misma censura prohibió la realización del film sobre EL CAUDILLO que preparaban Ayala y Viñas), no ha sido por la disposición de enfrentar a la censura en su propia institución, sino fundamentalmente, por las variantes sufridas en el proceso político nacional, productos del desarrollo de la legalidad popular.

LAS VARIANTES EN EL TERRENO DEL CINE

Entramos en una etapa donde puede preverse la lucha por la legalización institucional de ciertos filmes legalizados precisamente por el propio pueblo, ya que esa lucha no es otra que la del pueblo-nación proscrito y clandestino, por legalizar hoy su poder como efectivo Poder Nacional.

Coyuntural y tácticamente, se abre una nueva actividad para la cinematografía argentina y esta actividad consiste en preparar y desarrollar las batallas necesarias para imponer

la legalidad del uso y difusión de los filmes que hasta ahora siguen prohibidos y de aquellos otros que -enmarcados en la misma direccionalidad- se hallan en proceso de realización.

1972, en este sentido, será tal vez el año más abundante en conflictos con las instituciones oficiales, dado que también es el año donde incluso cuantitativamente, existen más películas enroladas en una obra de descolonización. Lo que importa, es no perder de vista la base desde la cual esas batallas se libran, y a la que tanto hemos hecho referencia.

EL ENEMIGO DEL PUEBLO

¿ Pero hasta dónde podemos confiar en las perspectivas democráticas de la etapa que se abre ? ¿ Qué clase de enemigo enfrentamos hoy ? ¿ Es este enemigo diferente al de la etapa anterior ? ¿ Podemos confiarnos en el proceso de "institucionalización" y aflojar en los nuevos mecanismos de comunicación -proscriptos por el régimen- que se habían inaugurado a partir del 68 ?

Las respuestas a estos interrogantes no pueden surgir de otra cosa que de la propia experiencia histórica y política de nuestro pueblo, y de la experiencia de la lucha de liberación de todos los otros pueblos. Y esta experiencia indica que la liberación nacional y social

nunca se ha logrado verdaderamente sin la existencia de un proceso de guerra revolucionaria, de mayor o menor duración, proceso en el cual las elecciones, si se dan, son apenas un aspecto coyuntural y táctico.

El enemigo que hoy enfrenta el pueblo, no solo no ha cambiado realmente de intenciones, sino que tiene la misma cara, los mismos nombres y apellidos y los mismos propósitos del golpe de Menéndez en el 51, o del golpe gorila en el 55, o de todas las represiones y maniobras que se sucedieron desde la caída del gobierno peronista. Es un enemigo que ha bombardeado su odio en junio del 55, que ha fusilado impunemente en el 56, que ha aplicado las más violentas represiones y torturas en la Resistencia y en el Conintes, que ha ametrallado sin titubeos en el 69, y que durante 16 años no hizo otra cosa que proscribir al pueblo e intentar quebrar sus niveles culturales más elevados: su conciencia antiimperialista y su unidad política tras la conducción de Perón.

¿ Puede este enemigo cambiar de golpe ? ¿ Estará tan arrepentido de sus culpas que quiere reencontrarse realmente con el pueblo ? ¿ Se proponen las FFAA cumplir el mismo papel nacional que les cupo en el 45 y 46 ? No es que pequemos de desconfiados; pero todo pareciera indicar que lo que está en juego es una gran trampa, mediante la cual se pretende "institucionalizar" al Movimiento no tras la legalidad popular, sino tras la legalidad del propio Sistema. Esta institucionalización, tendría el objetivo de absorber al pe-

ronismo como un partido "democrático" más, castrándole o liquidándole simultáneamente aquellos aspectos o aristas que lo hicieran indigerible. Por ello la política de "gran acuerdo" esgrimida hacia los Paladino y Cía., es simultánea a la de "gran represión" hacia los más fieles intérpretes de la voluntad popular. En consecuencia puede preverse que la única legalidad que el régimen está dispuesto a otorgar, es aquella que sirva a sus intereses y no la que venga a cuestionarlos; es decir, una legalidad condicionada por sus intereses antipopulares.

El retroceso a nuevas posiciones, no es otra cosa que un hecho táctico, en función de preparar nuevas formas de ataque. El régimen no se rinde; por el contrario, el régimen se apresta a dar con su "gran acuerdo" (inexistente como tantas veces el General Perón lo reiterara) un nuevo golpe al movimiento popular. Porque a no engañarse; en esta guerra y en estas trampas que se abren, escasean los tontos y no solamente en uno de los bandos, sino en todos los bandos.

LAS NUEVAS VARIANTES OBLIGAN MAS QUE NUNCA A REFORZAR LO QUE SE VENIA HACIENDO.

Llevar a fondo el enfrentamiento contra las fuerzas antinacionales, supone entonces entrar a esta batalla que ya se ha inaugurado, conscientes de las limitaciones de la misma

y de las intenciones del adversario. Con lo cual, la "guardia no debe aflojarse" en ninguna de las áreas de trabajo. Por el contrario, disponerse a batallar también en lo interno de las instituciones dominantes para imponer en ellas la legalidad del pueblo y no la del régimen, es para los trabajadores del cine una tarea nueva, pero en tanto esta tarea no signifique descuidar lo poco -pero importantísimo- construido hasta ahora y sirva para reforzarlo.

Si se libran batallas frente a la Censura, no es necesariamente para pasar de los sindicatos, las universidades o las casas de familia, a la calle Lavalle (que puede o no ser aceptable), sino para facilitar un marco más masivo de uso y utilización directa o indirecta, por parte de las organizaciones populares -de aquellas películas enroladas en la batalla de descolonización.

No se trata como se ve, de convocar a los cineastas para una cuestión política partidista, sino para una cuestión nacional.

El General Perón lo señalaba muy bien en noviembre del 47 en su discurso a los artistas argentinos: "El deseo nuestro es el hacer BIEN NACIONAL, de manera que estaremos agradecidos y gratos a todo aquel que quiera colaborar EN ESTA OBRA, sin distinción de colores o creencias de cualquier naturaleza. Este es un movimiento amplio".

Y en este movimiento amplio, para "el bien de la Patria y la felicidad del Pueblo" no existen ni "el modelo de cine", ni "el modelo de cineastas", sino tan solo proyectos -desordenados y por momentos confusos- de los que todos somos responsables.

Pero si se entiende bien que ésta no es una batalla de cineastas, o intelectuales frente al régimen, sino de todo un pueblo -integrados al cual se hallan cada día más intelectuales y más trabajadores del cine- las posibilidades de construir los auténticos modelos revolucionarios nacionales para nuestro cine y para nuestra cultura, se multiplicarán enormemente.

Al luchar por imponer la legalidad del pueblo para destruir la falsa legalidad del régimen, se destruirán no sólo todas las vallas, obstáculos y censuras de aquél, sino que se podrá construir la más alta posibilidad para el desarrollo de la creación y la verdadera libertad de expresión del intelectual, del artista y del hombre de cine argentino.



InCCI

experiencias



ACTUALIZACION POLITICA Y DOCTRINARIA PARA LA TOMA DEL PODER

InCI la película de perón
mario roca

El crecimiento del peronismo -la expresión política del pueblo argentino- sobre amplios sectores medios, prueba su maduro e irresistible avance hacia el poder revolucionario. Su influjo es tal, que paulatinamente está consiguiendo que las capas intelectuales, antiguamente cómplices teóricas del proyecto imperial colonizador, cambien definitivamente de signo dependiente y se integren al Movimiento Nacional.

Este proceso se ha hecho sentir en el campo de los cineastas; la experiencia de CINE LIBERACION es paradigmática en ese sentido. El grupo, formado a partir de "La Hora de los Hornos", se desenvuelve enmarcado en una coherente y progresiva línea nacional, objetivada en ese film, en los que lo continúan y en las tareas afines a esas obras. Pero el punto más alto de su integración como cineastas revolucionarios a la experiencia histórica del pueblo, es la película que realizan con el General Perón.

La obra aparece alimentando una necesidad de la clase trabajadora peronista; comunicarse visual, vivamente con su líder, con su encarnación política, su grado más elevado de conciencia revolucionaria: el general Perón.

La película llega además para actualizar los preceptos doctrinarios que han nutrido al Movimiento Justicialista en su lucha por el poder y definitiva consolidación, para con-

tribuir a la formación de sus cuadros y militantes y para subrayar la unidad inalterable entre el jefe y las bases peronistas. El extenso documento es realizado en especiales circunstancias políticas: frente a la más decisiva batalla que libra el Movimiento Peronista por la toma del poder. No es una síntesis de coyuntura, sino que su contenido es estratégico, para uso del conjunto del Movimiento y no de alguna de sus alas.

La doctrina justicialista recalca en el film su espíritu historicista enfrentado hoy a la etapa que imponen los pueblos: la socialista. Y como los pueblos son los sujetos de la Historia, dice Perón en la película: "Un hombre de nuestro Movimiento podrá tener cualquier defecto, pero el más grave de todos será no ser un hombre del pueblo". En nuestra patria, el pueblo ha encarnado la línea nacional-revolucionaria, antagónica de la línea entreguista liberal-imperialista, y esta contradicción se halla pronta a resolverse. Pero la liberación definitiva solo se conseguirá en tanto una Argentina revolucionaria logre integrarse; primero continentalmente, y luego en un Tercer Mundo -planteado ya en la Tercera Posición Justicialista- que reúna a los pueblos que han sido dependientes de los imperialismos. En esta lucha, los enemigos son la oligarquía, la burguesía y el imperialismo yankee y a ellos habrá que destruirlos en solidaridad con todos los que los combaten en el mundo entero.

Además de estas cuestiones, Perón resume temas de conducción política y de estrategia revolucionaria. Valoriza la Guerra Popular como la forma más segura y eficaz de acceso al poder, e instruye acerca de la guerra de guerrillas y de sus posibilidades militares. Para la continuidad del Movimiento, señala la necesidad de una Organización Revolucionaria y de un Trasvasamiento Generacional que lo prolongue en la juventud peronista. El general concluye marcando los lineamientos básicos del Socialismo Nacional, creado desde el pensar y el sentir del pueblo que liquidará la explotación capitalista.

Con esta película CINE LIBERACION cristaliza propuestas que hiciera en anteriores films y escritos teóricos. Entierra el divismo individualista del artista liberal y funde su acción en un grupo que se asume como creador y político, sometido a la operatividad de una organización revolucionaria. Enraiza sus creaciones a las circunstancias históricas-políticas del pueblo quebrando la falsa atemporalidad neutra y burguesa del arte occidental y accede a una categoría original, la del cine militante. Por eso rompe necesariamente los canales tradicionales de realización cinematográfica: producción, distribución, tema, protagonistas, presentación al Instituto de Cine, etc., e inventa un film peronista que se niega si mismo en beneficio del documento doctrinario que deviene políticamente. Continúa la tarea de los cineastas nacionales que en la década peronista y antes aún, les fueran silenciadas u olvidadas obras de iguales propósitos. Se debe a que sus integrantes son hombres políticos que viven sintiendo con el pueblo y sus luchas al modo que marcara Mao Tsé

Tung: "Nuestro propósito es asegurar que la literatura y el arte encajen bien en el mecanismo general de la revolución, se conviertan en un arma poderosa para unir y educar al pueblo y para atacar y aniquilar al enemigo, y ayuden al pueblo a luchar con una misma voluntad contra el enemigo".

RESPONDE CINE LIBERACION

Para informar de los pormenores e incidencias de la película del general Perón, conversaron con este redactor, los compañeros de CINE LIBERACION Octavio Getino, Fernando Solanas, Jorge Díaz y Carlos Mazar.

- ¿ Cuándo tiene el grupo el primer contacto con Perón ?

- En 1968, cuando se filmó en Madrid un reportaje al general, de 10 minutos de duración. la represión del régimen de Onganía era intensa y ni se hablaba de la salida institucional. Era importante para el pueblo ver la imagen de Perón, su líder, escamoteada desde el 55, que a pesar de la distancia y el tiempo no se había desligado de sus intereses y deseos. El mensaje que el general enviaba en el reportaje, confirmaba las expectativas de la gente; siempre ávida de comunicarse con él a través de las cintas, los discos, los viajeros, etc. El reportaje fue difundido por expresa indicación de Perón en todo el país.

- ¿ Puede decirse que fue el primer film que se realizó con Perón desde 1955 ?

Ha habido material filmado por agencias noticiosas y películas con Perón en Panamá, por ejemplo. EL GRUPO CINE LIBERACION no pretende convertirse en el iniciador del cine peronista. Durante el gobierno justicialista se hicieron películas partidarias: "Evita inmortal", "Cabildo Abierto" y otras. En este momento, desde el llano y con características propias nosotros solo continuamos esa línea de cine militante nacional.

- ¿ Cómo comienza la filmación de "Actualización política y doctrinaria para la toma del poder" ?

- Surge de las necesidades del Movimiento. Se requería mayor información y contacto visual con el general. Es así, que estimulado por nosotros y otros compañeros que se interesan profundamente en la idea, como Julián Licastro, se empieza a elaborar un cuestionario con preguntas para formularle a Perón. Se consulta a Organizaciones del Movimiento que completan nuestro trabajo y además, el general no solo aprueba, sino que enriquece el proyecto con ideas y temas nuevos.

- ¿ Se mostró Perón inmediatamente dispuesto a filmar con CINE LIBERACION ?

El confiaba en nosotros después de "LA HORA DE LOS HORNOS". Había pedido que el reportaje no se difundiera en el exterior y no se había difundido. Había pedido que se hicieran ciertas declaraciones públicas y no otras y cumplimos. Le enviamos a Madrid una carpeta con los recortes periodísticos que certificaban nuestro respeto por sus reclamos. El general conocía la trayectoria de cada uno de los integrantes de CINE LIBERACION; sabía que veníamos de la clase media intelectualizada e izquierdista. Nosotros nunca ocultamos nuestro origen político. Octavio Getino voló a Madrid desde Cuba con regalos para Perón: una botella de ron cubano y las obras completas del Che Guevara. Nosotros formamos parte de sectores medios intelectuales provenientes de la izquierda en un proceso de nacionalización que ha terminado por convertirnos definitivamente en peronistas. Había muchos interesados en dificultar nuestra relación con él. Decían que éramos infiltrados del comunismo soviético o trozkistas de la Cuarta Internacional, y así trataban de entorpecer la producción de la película.

- ¿ Cómo se llega al libro definitivo del film ?

- El grupo hizo llegar al general un libro para que lo leyera. La idea primera era hacer una película de revisión histórica, de dos horas, en donde Perón contara su experiencia política desde 1938 cuando vuelve a Chile y comienza su misión en Europa, hasta hoy.

Pensamos incluir fragmentos de discursos de Allende, Fidel Castro, Lumumba, Evita, e imágenes documentales, manteniendo siempre el carácter de una larga entrevista a Perón que quedara como testimonio vivo de su papel histórico. El confiaba enteramente en la síntesis política que nosotros conseguiríamos, sin distorsionar su pensamiento. Así se fue armando lo que sería "Perón, la Revolución Justicialista".

- ¿ Cómo fue cumpliéndose el trabajo de filmación ?

- Se organizaron dos equipos. Uno, con tareas aquí en Buenos Aires, compuesto por Jorge Díaz, Carlos Mazar y Tito Ameijeiras que obtuvo material filmado y fotografías de archivos de la época justicialista y filmó en la capital y en Córdoba ambientaciones de concentraciones y luchas populares. El otro, se formó con Fernando Solanas, Octavio Getino y un equipo de técnicos españoles que fueron contratados, y realizó otras ambientaciones y el reportaje a Perón. El equipo de Madrid debió extremar las precauciones, pues las fuerzas del régimen, servicios especiales y otros agentes, trataban de impedir la realización de la película, de modo que, por ejemplo, no sabíamos adonde íbamos a poder procesar el material. Hasta que a fin de junio y principios de julio de 1971, durante todas las mañanas de una semana se pudo filmar.

- ¿ Qué metraje se utilizó ?

- Se hizo en 16 mm. reversible a 35 mm. con una BL Arriflex blindada, cámara silenciosa, son sonido directo, y un grabador Nagra en sincronismo. Se deshechó el sistema auricón. Se realizaban tomas únicas, pues el general no tenía tiempo, era un momento de tremenda actividad en Puerta de Hierro y la filmación debió adecuarse a la disponibilidad de Perón. Las copias y la edición finalmente se hicieron en Roma y fueron completadas por un asistente de producción italiano y un montajista argentino radicado en Italia.

- ¿ Cómo se desarrolló Perón como "actor" ?

Fue asombroso verlo. Acudía a los temas con extraordinaria lucidez y memoria. Apreciamos que se halla estudiando permanentemente el proceso argentino; citaba datos y recuerdos con absoluta precisión. Todas las mañanas a las 8 hs. nos sorprendía con su inteligencia, vitalidad y sentido del humor. No hubo que ensayar nada con él; para hablar con el pueblo tiene 25 años de experiencia.

- ¿ Aprobó el material filmado ?

- En su totalidad. El 5 de octubre se hizo una proyección en Puerta de Hierro con Isabelita y López Rega, y el general quedó entusiasmado con lo que vió. Pero, además del dis-

curso informativo-histórico, se insinuaron otros temas en la película: diversas cuestiones doctrinarias -el trasvasamiento generacional, la conducción política, la guerra integral, etc. - que apuntaban a la formación de los cuadros peronistas. Es entonces que se le propone redondear todo ese material en una unidad y ampliarlo para enriquecerlo. Perón acepta inmediatamente la sugerencia y el 22 de octubre se hace otra filmación, que el general puede apreciar el 6 de noviembre. Esta vez, se entusiasma aún más que la primera y comenta: Extraordinario! Es una gran síntesis! Qué Revolución vamos a hacer cuando juntemos a la juventud!

- En definitiva, ¿ Cuántas películas se hicieron ?

- Fueron tres. "Perón, la Revolución Justicialista" de 3 horas de duración y dos partes; la primera "Antes del gobierno" y la segunda subdividida en dos; "En el gobierno" y "En la resistencia". Tiene un objetivo de difusión masiva -Perón dijo "para todos los argentinos"-, y el general determinará el comienzo de su difusión.

La otra es "Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder" de 2 horas 20 minutos y tres partes . Su objetivo es ser difundida en lo interno del Movimiento. Tarea que ya se está cumpliendo.

Y finalmente "Perón: la Revolución Justicialista. Versión reducida internacional" de dos horas de duración, con el objetivo de utilizarla en política internacional.

- ¿ Quién produjo económicamente los films ?

- La producción fue resuelta mediante financiación y aportes de algunos integrantes del Movimiento. Pero el objetivo de CINE LIBERACION consistió siempre en que se lograra la recuperación de esos aportes en los circuitos internacionales de difusión para que el Movimiento no tuviera que desembolsar nada e incluso pudiera obtener algún beneficio también por ese lado.

- ¿ Que ganancia monetaria obtiene CINE LIBERACION de la realización de las películas ?

-Nosotros asumimos el trabajo como una tarea militante. Solo cobramos viáticos, estadía y dinero para la manutención de nuestras familias mientras nos hallábamos en Europa. Los films fueron posibles gracias al Movimiento Justicialista, particularmente a sus bases y a los sectores de la juventud, contra todos los que trataron de impedirlos. Que fueron muchos, tan es así que llegaron a la infamia de decir, por ejemplo, que habíamos ofrecido a la embajada Argentina en España , la venta en 100.000 dólares de los negativos.

- ¿ Cómo se efectúa la distribución de "Actualización..."

- A través de los organismos del Movimiento Justicialista, conducto natural para llegar a las bases peronistas, se está haciendo el circuito de difusión. El año pasado se fue informando a nivel nacional de la realización de las películas. Así, las organizaciones editan ahora sus propias copias al costo, para exhibirlas a los cuadros y bases gratuitamente. Por supuesto, la experiencia abre un canal para futuros films de este tipo.

- ¿ "Actualización..." será presentada al Instituto de Cine ?

- No le cabe legislación cinematográfica, no se trata de una "película", es un documento político filmado, de uso interno del Movimiento Peronista. Así se difunde y la suerte de su difusión corre paralela a la suerte del llamado proceso de "institucionalización del país".

- ¿ Qué tratamiento cinematográfico decidieron imprimirle a las obras ?

- Pensamos en Brecht: "Nuestra estética deviene de las necesidades de nuestro combate". Nos hicimos distintos planteos frente a cada película. En la versión internacional de "Pe-

rón: la Revolución Justicialista", existe la unidad del film convencional documental con mayor agilidad, ritmo, material filmado y elementos expresivos que en las otras dos versiones. Se tiene en cuenta que va dirigido a un público mal informado que debe discernir en imágenes el proceso peronista. En la versión nacional, importa el público argentino, alejado 17 años de Perón, que solo se ha comunicado con él hasta ahora a través de los libros, las cintas o en el poder, por actos y manifestaciones públicas. De modo que interesaba darle la posibilidad de una relación humana con el general, donde se lo vea lúcida y largamente conversando con el pueblo. A este público no hay que decirle que el peronismo hizo una inmensa obra de gobierno, eso está obviamente demostrado, está en la conciencia de la gente. Por eso, en el film, solo se reafirma lo conocido, es como una memoria colectiva que sintetiza los últimos años del proceso nacional.

Otro tratamiento tendría naturalmente la película, si el protagonista fuera Castro o Velasco Alvarado, que pueden hablar cuando lo desean por T.V.; o Allende que realizó, por ejemplo, una entrevista con Regis Debray para crear la polémica. Por eso, esta versión mantiene mucha imagen del general y es más agitativa y sensible que las otras. Con todo, se trató de preservar siempre el carácter de testimonio, de documento histórico en forma de entrevista, cortando lo menos posible la imagen de Perón; teniendo en

cuenta que el material podrá servir para futuras películas, dada su importancia.

- ¿Cómo se resolvió formalmente "Actualización..."?

- A eso íbamos. "Actualización..." es un documento exclusivo para el Movimiento Peronista, es como una cinta magnetofónica filmada y dirigida a los cuadros políticos para formarlos, en sesiones de discusión y trabajo doctrinario. Por eso, es una exposición con la imagen del líder premeditadamente destacada, con todos sus guiños, gestos y personalísima manera de hablar, valorizados. Son tres partes que vienen en bobinas de 40 minutos con posibilidad de ser interrumpidas y retrocedidas como material de estudio. Se ha querido reforzar las ideas, buscar la reflexión de los cuadros con un montaje puramente didáctico, con títulos que sirven de apoyatura y enlace del discurso doctrinario. Esto configura un film con un gran tema y un gran protagonista: el pueblo peronista y su jefe el general Perón.

RESUMEN DEL TEMARIO DEL FILM

En las NOTAS DE CINE LIBERACION (Número 7) se sintetizó el contenido de "Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder". Teniendo en cuenta su reducido tiraje y por considerarlo de pleno interés, la reproducimos a continuación.

En nuestra Nota Nº 6 "anunciábamos" la terminación del documento cinematográfico "PERÓN: LA REVOLUCION JUSTICIALISTA", que estaba compuesta por Tres Partes. Posteriormente, el General Perón determinó que lo que constituía la Tercera Parte fuera difundida en carácter de urgente en lo interno del Movimiento, y, al mismo tiempo, decidió que no formara parte del mismo documento, sino que se constituyera en un documento propio que lleva por título: "ACTUALIZACION POLITICA Y DOCTRINARIA PARA LA TOMA DEL PODER"

Tiene una duración total de 2 horas 20', y está compuesto de TRES PARTES:

"1": EL JUSTICIALISMO, LA IDENTIFICACION DEL ENEMIGO Y LA UNIDAD

"2": CONDUCCION POLITICA Y GUERRA INTEGRAL

"3": EL TRASVASAMIENTO, LA ORGANIZACION Y EL SOCIALISMO NACIONAL

Cada una de estas tres partes están precedidas por una introducción y finalizan con un cierre iguales, a los efectos de que -si las características del trabajo de las Organizaciones del Movimiento lo requieran- puedan ser exhibidas separadamente. En la intro-

ducción el locutor dice:

"Las notas sobre Actualización Política y Doctrinaria son las indicaciones básicas que el General Perón transmite a las bases y a los diversos encuadramientos del Movimiento a los efectos de profundizar la actual etapa de la Revolución Justicialista hacia la toma del Poder. Estos mensajes han sido realizados con la finalidad de ayudar a la formación política de cuadros y militantes para esa toma del Poder.

Por lo tanto, cada proyección no es otra cosa que parte de una sesión de estudio, de discusión y de trabajo, es decir, de Actualización Política y Doctrinaria. Para facilitar la total comprensión de los temas expuestos, la proyección puede interrumpirse, volverse atrás o repetirse, cuando los compañeros lo estimen necesario.

Importa, sobre todo, relacionar los temas con las circunstancias presentes y estimular la participación de todos los compañeros. Cada uno tiene ideas y experiencias que aporta y/o "La Actualización Política y Doctrinaria, como bien lo ha indicado nuestro Conductor, es también una tarea que nos obliga a todos".

Al cierre de cada parte aparece un cartel que es leído por el locutor, y que dice:

"Todos los compañeros tienen el deber de desarrollar los temas expuestos y relacionarlos con las circunstancias actuales. Debemos persuadirnos de que la Actualización Política y Doctrinaria es una tarea colectiva, asumida y realizada por todos, desde la base a la conducción".

El documento es una larga entrevista en donde no hay más imágenes que las del propio General Perón, quien va explicando los diferentes temas que componen el material, y solamente se le han intercalado los títulos de los conceptos a los cuales se va refiriendo. En algunos temas el General sintetiza conceptos o enunciados, y en ese caso, esa síntesis está escrita en la pantalla mientras el General Perón lo va diciendo.

La simple enunciación de los títulos permite el conocimiento de los temas y conceptos que aborda el General Perón, razón por la cual creemos oportuno y necesario transcribirlos.

En la Parte "1": EL JUSTICIALISMO, LA IDENTIFICACION DEL ENEMIGO Y LA UNIDAD (duración 35 minutos) los títulos aparecen intercalados con la voz del General en el siguiente orden:

LA CONCEPCION JUSTICIALISTA Y EL PROBLEMA DE LA LIBERACION

La etapa Capitalista

La etapa Socialista

Justicialismo, Socialismo Nacional

La Tercera Posición

Liberación nacional y social

Liberación continental

La continuación de la vieja guerra por la Segunda Independencia

La línea entreguista

La línea nacional

La integración latinoamericana

La Patria Grande

EL MOVIMIENTO JUSTICIALISTA

La única fuerza cívica que conserva su estructura y su potencia es el Peronismo, y dentro de él, la clase trabajadora. Estas fuerzas representan el eje del Movimiento Revolucionario Nacional (este título es dicho por el General Perón).

Primero la Patria, después el Movimiento, luego los Hombres

La incorporación al Movimiento

El Peronismo no es sectario ni excluyente
Sacrificar pasiones e intereses

Un hombre de nuestro Movimiento podrá tener cualquier defecto, pero el más grave de todos será no ser un hombre del pueblo (dicho por el General)

El Movimiento Peronista es de todos los que lo formamos y lo defendemos. Y allí radica el derecho que cada uno tiene de sentir y de pensar para el beneficio común, como lo establece un viejo apotegma peronista: "Que todos sean artifices del destino común, pero ninguno instrumento de la ambición de nadie". Los hombres que vengan al Peronismo deben hacerlo con la voluntad decidida de poner todos los días algo de su parte para ennoblecirlo y dignificarlo (dicho por el General).

COMPAÑEROS Y ALIADOS TRAIDORES Y ENEMIGOS

El Movimiento tiene enemigos de afuera y enemigos de adentro: quien no lucha contra el enemigo ni por la causa del Pueblo, es un traidor; quien lucha contra el enemigo y por la causa del pueblo, es un compañero; y quien lucha contra un compañero, es un enemigo o un traidor (Dicho por el General)

Las autodefensas son las bases del Movimiento
Identificar aliados y enemigos

Los enemigos de la Patria son los enemigos del Pueblo. La Argentina actual es un satélite del Imperialismo yankee, y su gobierno está al servicio de la oligarquía y de la burguesía. Su pueblo, lógicamente, está tan en contra del Imperialismo como de la oligarquía y de la burguesía, pero especialmente opuesto al gobierno que la sirve y a las fuerzas de ocupación que lo hacen posible (dicho por el General).

LA UNIDAD Y LA SOLIDARIDAD

Cuando nosotros decimos que para un peronista no debe haber nada mejor que otro peronista, estamos levantando la bandera de la solidaridad dentro de nuestras fuerzas, esa conciencia colectiva y esa conciencia social por la que nosotros luchamos. Lo importante es comprender que todo este espíritu de solidaridad hay que imponerlo, hay que ir persuadiendo -si es preciso de a uno- para que cada uno sepa sacrificar un poco de lo suyo en bien del conjunto. Predicamos con el ejemplo, que es la mejor de todas las prédicas (dicho por el General).

Somos solidarios con todos los pueblos del mundo que están luchando contra los enemigos de la Patria Grande.

En la Parte "2": CONDUCCION POLITICA Y GUERRA INTEGRAL (de 50' de duración) los títulos son:

LA FORMACION DE CUADROS PARA LA CONDUCCION POLITICA

Conducir no es mandar - conducir es persuadir

El estudio y la práctica

Para conducir un Pueblo la primera condición es que uno haya salido del pueblo, que se sienta y piense como el pueblo. Quien se dedique a la conducción debe ser profundamente humanista: el conductor trabaja siempre para los demás, jamás para él. Hay que vivir junto a la masa, sentir sus reacciones y entonces se podrá unir lo teórico a lo real, lo ideal a lo empírico (dicho por el General).

En Política nada hay igual

El deber de vencer es indispensable en la conducción. Aquel conductor que no siente el deber de vencer, difícilmente va a vencer en cualquier acción. (dicho por el General).

El que quiere conducir con éxito tiene que exponerse; el que quiere éxitos mediocres, que no se exponga nunca, y si no quiere cometer ningún error, lo mejor es que nunca haga nada (dicho por el General).

Prepararse para tomar el Poder

No hay conducción revolucionaria si no existe disciplina científica

Conducción estratégica y conducción táctica

LA PERSECUCION DEL ENEMIGO CON TODOS LOS MEDIOS, TODAS LAS FUERZAS
TODAS LAS ACCIONES DE LUCHA

Los tres empeños de lucha

La Guerra Revolucionaria

El Golpe de Estado

La Vía Electoral

El enemigo se defiende

Los mismos gorilas con distintos modales

Dispositivo táctico

Dispositivo estratégico

La lucha en el campo económico

La coordinación de fuerzas y acciones

La lucha por todos los medios

La trampa de elecciones sin Perón

El reaseguro estratégico

De la Resistencia a la Ofensiva
Perseguir al enemigo

MOVILIZACION Y ORGANIZACION PARA UNA LUCHA ACTIVA Y UNA LUCHA POLITICA

El enemigo detenta el poder militar

Hay que evitar otro 18 de marzo de 1962

Elecciones con Perón

Unirse y organizarse

Prepararse contra el golpe gorila

Prevenirse contra la violencia y el odio gorilas

Movilizar activamente a las bases

Organizar la disposición espontánea de las bases.

En las circunstancias actuales es preciso que todo el Movimiento se movilice y se incorpore a la acción. La conducta es bien simple y el deber bien claro: que cada peronista, en todo momento y en todo lugar, haga más de lo preciso por la liberación de la Patria y de su Pueblo. Los peronistas han de hacerse a la idea de que son ellos y solamente ellos los que han de poner el esfuerzo, y, si es preciso, los sacrificios. La peor de todas las actitudes es permanecer inactivo cuando el destino del país está en juego (dicho por el General).

Organizarse activamente
Seguir la persecución

LA GUERRA REVOLUCIONARIA O GUERRA DE GUERRILLAS

Guerra de desgaste

Golpear donde duele y cuando duele

Sorpresa y movilidad

Extremar las medidas de seguridad

Miles de pequeños combates

Una acción bien preparada no puede fallar

Organizar a la opinión en fuerza activa

Esta es la vieja guerra de la Patria y del Pueblo

La Guerrilla de la Independencia y la Guerrilla Montonera

La heroica Resistencia Peronista

La Guerrilla de las Organizaciones Armadas Peronistas

GUERRA INTEGRAL: LA GUERRA POR TODOS LOS MEDIOS, EN TODO MOMENTO Y EN TODO LUGAR

Dieciseis años de Guerra Popular

Dieciseis años de Guerra Integral

Todas las acciones son útiles y necesarias cuando se las valora y se las coordina política y militarmente

Para vencer hay que desarmar al enemigo

Lucha política y lucha popular

Lucha ideológica y lucha militar

Luchamos por el Gobierno y por el Poder

Construyamos nuestro poder de decisión

En la Parte "3" : EL TRASVASAMIENTO, LA ORGANIZACION Y EL SOCIALISMO NACIONAL (que dura 35') están los siguientes títulos:

están los siguientes títulos:

EL TRASVASAMIENTO GENERACIONAL

El cambio generacional es prolongarse hacia el futuro

Ideología y Doctrina

La reactualización doctrinaria para la etapa socialista

La ofensiva anti-imperialista

El acuerdo de las superpotencias

La "coexistencia pacífica"

La liberación de los pueblos oprimidos

Preparar los dirigentes para la nueva etapa

Desarrollar la crítica y la autocrítica

Hagamos crítica pero primero autocrítica

Crítica interna con sentido político

Unidad y organización con crítica y autocrítica

Los que colaboran con el enemigo

LA ORGANIZACION REVOLUCIONARIA

La conducción colectiva de la Organización Revolucionaria

Construir la Organización desde la base

Sólo la Organización puede vencer al tiempo

EL SOCIALISMO NACIONAL

Reemplazar el sacrificio por el esfuerzo

Un socialismo argentino para los argentinos

Un socialismo nacional creado desde el pensar y el sentir de un pueblo

Terminar con la explotación capitalista

Nuestro proyecto es liberar al hombre

Los pueblos rechazan el desarrollismo , el neocapitalismo y los demás proyectos imperialistas. El individualismo es la escuela nefasta y negativa de ganar haciendo mal a los demás, en vez de ganar siendo más capaz y más moral que los otros. Ese es el espíritu maldito del individualismo, carente de sentido social y de sentido político, que no sólo ha hecho de cada hombre un lobo, sino que ha hecho lanzar a unas naciones contra otras (dicho por el General)

Nuestro proyecto es realizar al Hombre

La Comunidad Organizada será la creación colectiva y conciente de todo el Pueblo.

Desarrollar el espíritu colectivo, la conciencia revolucionaria y la solidaridad.

Saludo Final.

**el camino hacia
la muerte del viejo reales
gerardo vallejo**

Con la batalla por su difusión pública inicia en nuestro país su nueva y definitiva etapa la película del compañero Gerardo Vallejo "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales"

La realización del filme se desarrolló entre el 68 y el 71 en la provincia de Tucumán y contó en los distintos momentos del trabajo con la participación de integrantes de CINE LIBERACION, que de esta manera se fueron sumando a la experiencia política colectiva de elaboración del material.

EL CAMINO... participó en La Muestra Internacional de Cine Nuevo de Pesaro (Italia), y allí tuvo -en el mes de setiembre del 71- su primera proyección europea, despertando amplio interés. Luego participó, en el mes de octubre, en el Festival de Manheim (Alemania Occidental) donde obtuvo el Gran Premio del Jurado Internacional por decisión unánime del Jurado, quién certificó: "...el film analiza en forma ejemplar y con extraordinaria vitalidad fílmica la lucha del Tercer Mundo contra la explotación y la opresión..."

Obtuvo además el premio de la FIPRESCI (Crítica Internacional) y una mención especial de la OCIC (Oficina Católica del Cine).

Como síntesis de esta nueva experiencia de CINE LIBERACION, publicamos entonces, los siguientes materiales:

a) CONVERSACION MANTENIDA POR GERARDO VALLEJO, REALIZADOR DE "EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES" CON EL COMPAÑERO JORGE HONIG.

- ¿Cuál fue tu experiencia anterior al "El camino hacia la muerte del viejo Reales" ?.

- "Mi interés por el cine comienza en el año 60, y es ese interés el que me lleva a Santa Fe, a la escuela de cine de Fernando Birri. Allí hago la primera experiencia y tomo conocimiento de la llamada teoría y técnica cinematográfica universal, pero con una orientación seria. En aquel momento todavía, dentro de un nivel de compromiso moral con la realidad: un cine documental, del cual el exponente máximo es el "Tire dié", que era la piedra fundamental del Instituto.

Simultáneamente, la experiencia concreta, viviente, junto al campesino en sus dramáticos viajes migratorios, de una zona a otra, buscando trabajo, me lleva inmediatamente a acercarme a esos problemas y a tratar de conocerlos, profundizarlos, en una identificación, en aquel momento, de tipo emotiva, humanista, hacia ese hombre. De ahí sur-

ge el primer trabajo: un corto en 16 mm. que se llama "Azúcar", hecho en el año 62, ya con la familia Reales de Acherál, que es la protagonista del largo metraje. Lo que cierra esta etapa es "Las Cosas Ciertas", un corto que en aquel momento tuvo un gran valor, por cuanto por lo menos en la zona del Noroeste es el primer intento de una profundización y testimonio de la realidad, la que era totalmente desconocida en los ámbitos intelectuales o en las capas medias. Es decir, más que desconocida, negada. Y concretamente ese trabajo "Las Cosas Ciertas" relata uno de los viajes de uno de los hijos del viejo Reales en busca de trabajo, y durante ese viaje, cierta reflexión en un proceso que sería de identificación de sí mismo, identificación en cuanto a su situación colectiva, y que tiene como propósito nada más que eso, que no va más allá, que está realizada con medios técnicos muy precarios, con presupuesto muy bajo, limitaciones de sonido, una serie de cosas.

Se termina esa película y va a ser esta película lo que me unirá posteriormente a Solanas y Getino en su viaje por el Norte, recogiendo y testimoniando elementos para lo que después sería "La Hora de los Hornos". Yo me uno a ellos con el trabajo, casi de inmediato, allá mismo en Tucumán. Colaboro a nivel político, de información y de producción, y en ese mismo momento también, en una salida, aprovechando los elementos que ellos llevaban, filmé 60 metros de material en 16 mm. en una "olla popular" con lo cual después armé, el corto "Ollas Populares".

Después vengo a Buenos Aires y ya me integro al trabajo de "La Hora de los Hornos". Al integrarme a ese trabajo recibo, por supuesto, toda la influencia que ese trabajo proporcionaba y que también era un trabajo que por ser y por tener este objetivo de ser un instrumento de conocimiento fundamentalmente e irse realizando en etapas de profundización y conocimiento de la historia real del pueblo a partir de su primera aparición política que es el 17 de Octubre de 1945. Toda esta etapa de experiencia por supuesto me enriquece, me descubre muchas cosas, me resuelve muchas contradicciones de tipo cultural-político y me empieza a motivar la necesidad de una profundización política-ideológica a partir del sentir y del pensar del pueblo a partir de la experiencia concreta, de la conciencia colectiva del pueblo. Participo totalmente en el trabajo de "La Hora de los Hornos", en forma incondicional realizando miles de tareas que van desde armado de negativos, filmaciones, trabajo de producción de todo tipo para un trabajo que se hacía en esas condiciones con un equipo mínimo, con ciertas normas y medidas de seguridad que impedían un equipo mayor de gente.

- ¿ Es entonces que empezás la película ?

- Sí, así comienza como necesidad "El camino hacia la muerte del Viejo Reales" y también esa necesidad no es solo el testimonio de la vida de una familia campesina sino que eso sirve también para sintetizar y expresar el proceso aquel de identificación que está

viviendo el pueblo campesino de Tucumán que es particularmente, por la historia socio-económica de Tucumán, el motor político de mi provincia, a diferencia del resto del país, donde el motor político es la clase trabajadora de la ciudad, en Tucumán, en cambio, como el resto de Latinoamérica es el campesino de la zafra, tanto el obrero de fábrica campesino como el obrero del surco. Por una característica muy personal y por la conciencia en aquel momento de que solo acciones concretas podían decidir y determinar el futuro de un proyecto y no el planteo teórico del proyecto sino acciones concretas, entonces yo decido en las circunstancias más difíciles que vivía en aquel momento el Grupo Cine Liberación que era haber terminado en el año 1968 "La Hora de los Hornos", endeudado económicamente, con ninguna perspectiva clara de lo que podría suceder en el país y en el exterior con la película, con planes pero con una no constatación en la práctica en la realidad, cuando se estaban haciendo planteos tan revolucionarios como negar al espectador de cine, hacer de una película un acto político, una serie de cosas que hoy las hablamos pero que hace tres años no existían y eran bastante descolocadas si uno no estaba metido en el proceso que se trataba de llevar adelante. Entonces me decido a dar los primeros pasos en la perspectiva, de realizar ese trabajo sin tener ninguna claridad sobre lo que sería ese trabajo en su resultado anecdótico, temático, formal pero teniendo clara conciencia de los objetivos que perseguía ese trabajo, de la incorporación concreta al proceso de lucha que está viviendo cotidianamente nuestro pueblo y de aporte a ese proceso con la herramienta que yo manejo de la mejor forma, que es

el cine. Entonces ubicado como un campesino que filma empiezo a hacer la película, es decir, como un campesino de Tucumán, de la zafra que tiene la oportunidad de conocer la técnica cinematográfica, aprenderla, dominarla y vuelve a su lugar para testimoniarlo y corregirlo.

- ¿ Cómo se inicia el trabajo ?

Con esa perspectiva es que vuelvo y vuelvo con un equipo mínimo: cámara de 16 mm. convencional a cuerda, grabador para hacer sonido a casetes, un compañero que hacía el sonido y una asistencia general: éste era todo el equipo de filmación y unas cuantas latas de películas conseguidas de una veintena de amigos de Buenos Aires y Tucumán, a los cuales les planteé el objetivo del proyecto y les saqué unos pesos para comprar esas latas de películas; entonces voy a Tucumán en un período de más de un mes de convivencia con la familia Reales, registro una serie de primeros datos, de apuntes con la familia, con la cámara y con sonido. Sin tener idea clara de qué es lo que sería como unidad la película y tampoco me interesaba en aquel momento resolver eso, me interesaban los datos que pudiera recoger y me interesa la posibilidad de reconocer y valorizar esos datos en conjunto con el Grupo y entonces inmediatamente vuelvo a Buenos Aires y lo planteo dentro del Grupo, hago escuchar las cosas grabadas, surge la necesidad de ver el material, se lo revela, se lo ve y se plantea la necesidad de hacer una película a par-

tir de ese material; es decir, se comprueba en la práctica aquello que ya se sostenía de que solamente una acción podía ir determinando otra que llevaran adelante aquello que parecía una gran aventura de hacer una película en Tucumán, sin tener un peso en el bolsillo, que fue como se inició realmente la película.

- ¿ Cómo está estructurada ?

La película ahora está estructurada en tres bloques, que representan cada uno de los tres hijos del Viejo. Ahora, no te la puedo contar como se cuenta una película convencional: así empieza, sigue así y termina así, porque la película no sigue una historia. En su parte anecdótica, cuenta cuatro historias, pero a través de apuntes, datos y testimonios de distintos momentos de la vida de ese personaje, con el objetivo de lograr un conocimiento exhaustivo de esa situación. Entonces, no interesa la anécdota por la anécdota misma, por eso es que la película no se puede contar anecdóticamente. Se puede contar en cuanto a la síntesis de lo que expresa cada uno de los personajes. Estos tres personajes, que constituyen la estructura cinematográfica, son: el primero, el Angel: un campesino golondrina (trabajador temporario de la zafra durante cuatro o cinco meses), y cuando se acaba la zafra no tiene otro trabajo. Dadas sus condiciones (analfabeto, solo saber usar un machete para cortar caña), su única posibilidad es recurrir a otras zonas del país donde hay otras cosechas que levantar. Entonces va a Santa Fé al maíz. Va a Río Negro a la

cosecha de manzana. La condición de vida del Angel, y por eso es el primer personaje, es la de todo campesino. El nivel de explotación y de miseria que padecen es atroz. El Angel, durante el año 69-70 en que filmamos la película, vive debajo de un árbol con la mujer, la Rosa, y los cuatro hijos, que hoy son seis. Bueno, no te puedo contar todo, porque son apuntes de su vida, por ejemplo, la llegada del Angel con la mula y la mujer y los chicos, y la carga y los bultos y las ollas, a la casa del suegro, porque no tiene donde vivir. Y en la casa del suegro no hay lugar, entonces instala la cama debajo de un árbol; los viajes del Angel y dentro de ellos especie de relatos, que pueden ser imágenes de sueños de él, o de la infancia, el trabajo del Angel, el trabajo de la Rosa, las respuestas espontáneas que ellos pueden dar a distintas imágenes que se forma el hombre de la ciudad acerca del campesino, en esa mistificación que es impuesta, es decir: el campesino tiene muchos hijos, más de los que puede criar, por lo tanto es un irresponsable. El Angel dice: "¿Qué voy a hacer yo con tantos hijos? Tengo que sacarlos a la luz! Los ricos no los sacan a la luz, son criminales, se los comen a los hijos". Es decir, está dando una respuesta muy primitiva pero que es humanamente más valiosa que la acción concreta que está determinando la imagen que tiene el hombre de ciudad sobre ese campesino. El hombre de la ciudad piensa que ese campesino es vago, y el Angel te dice "que venga y corte una semana las 7 u 8 mil toneladas de caña que corto yo. No aguanta 3 días al sol que hay, desde las 4 o 5 de la mañana hasta las 6 de la tarde, sin parar, o parando 10 minutos para comer la comida que trae la mujer al cañaverl. En-

tonces, ¿qué viene a sintetizar el Angel? En primer lugar esa situación, condición de vida del campesino golondrina, fundamentalmente, del cual Tucumán, y todo el Norte del país está lleno. Los santiagueños van a la zafra, hasta los bolivianos vienen para la zafra, el salteño, el catamarqueño, el riojano. Entonces esta condición de vida del Angel, nómada, viajando constantemente, sin ninguna posibilidad de contacto humano o colectivo, más allá de su familia o a sus relaciones individuales con los viajes. Entonces esa situación tampoco le permite dar una respuesta colectiva a esa situación de miseria, de explotación, de la cual tiene conciencia individual. Como tal entonces, su respuesta es el sentir de que su vida cotidiana, su miseria, es parte de un destino irremediable, más allá de sus posibilidades. Entonces su respuesta es buscar más trabajo y nada más.

El segundo personaje de la película, en cuanto a la estructura, es Mariano Reales. Mariano Reales era, como Angel, un trabajador golondrina dejó esas condiciones, las superó individualmente a tal punto que tiene casa de material, tiene sueldo fijo, tiene salario familiar, es policía. Es decir, supera una condición y se entrapa con otra condición mucho más instrumentalizada por el enemigo de ese pueblo que vive sometido y explotado, que lo transforma en un instrumento para mantener esa situación de pseudo orden, de pseudo paz en que vive el campesino, entonces Mariano vive todas esas contradicciones, todos esos conflictos.

Vive casi siempre en estado de ebriedad, tiene mujer, tiene nueve hijos y sufre además porque resulta que él vive en Caspínchango, un pueblo cercano a la montaña, muy pobre, donde en el siglo pasado había un ingenio del que hoy queda una chimenea y en ese lugar Mariano es comisario pero por falta de personal en la comisaría de Acherál, otro pueblo a unos 20 kilómetros de distancia, Mariano tiene que cumplir la función de agente varios días de la semana. Entonces desde ser comisario en Caspínchango pasa a ser mandadero en Acherál, sirviendo la comida al comisario, limpiando los calabozos, durmiendo en un banco sin tener qué comer, etc.

Mariano está hecho así con una serie de apuntes, desde el testimonio vivo de él hablando a cámara hasta la recreación de anécdotas contadas por él y a la recreación de vivencias compartidas con él, entonces Mariano vive y sintetiza el conflicto de un individuo que buscando una solución a su situación de explotación y de miseria, buscando una solución individual, cae en una trampa y se convierte en un verdugo de sus propios hermanos.

El tercer personaje de la película es el único recreado y lo presentamos cuando lo presentamos decimos éste es el Pibe, el tercero de los hijos del Viejo, trabajador permanente del surco en la realidad. Con él hemos recreado un personaje que sería un activista o la síntesis de uno de los tantos miles de activistas que ha tenido el campesino tucumano; hemos tratado de meter en él toda la experiencia recogida a lo largo de esos tres

años, en ese conocimiento de lo que era la vida y la experiencia del hombre que de alguna manera trataba de dar una respuesta colectiva o ha tratado de buscarla ya sea a través de la lucha sindical o política, incorporándole también los elementos de la experiencia individual del Pibe, confluyendo, es decir, todo ese episodio está construido con experiencias individuales suyas. La mujer que aparece como mujer de él es su propia mujer, la separación que muestra la película, la pelea violenta con su mujer, recreada por él y su mujer tres meses después de la separación es totalmente real, es decir, que se ha tratado de llevar al límite las situaciones tanto de experiencia personal del personaje como aquellas que nosotros considerábamos que resumía a un activista sindical.

El Pibe sintetiza esa búsqueda y está construido de una forma totalmente distinta a la de otros personajes en cuanto a cómo se van enhebrando los datos. El Pibe está relatado de una forma mucho más interior, mucho más profunda y la forma resuelta para ese relato del Pibe ha sido tomar como elemento de unidad del relato cinematográfico un viaje a Tucumán de donde se había alejado por dos años por el cierre del ingenio Santa Lucía en que trabajaba y por todos los conflictos que surgieron a partir de ese cierre cuando él era delegado en el sindicato y ante la imposibilidad de una perspectiva de lucha política clara. Entonces esta vuelta en el tren, que es un estado latente de unión entre el pasado y el futuro, sin presente todavía, como es el viaje concreto de una persona en un tren, es decir, viene de un lugar y se va hacia otro, es decir, no se está en presente: de la

misma forma se construye la reflexión del Pibe.

Y esa reflexión va escalonándose en etapas que serían las de la conciencia que va asumiendo este personaje hasta llegar a una etapa mínima de conciencia colectiva, cual es, la de la identificación, sin todavía propuestas (que muchos intelectuales desearían), revolucionarias claras; con todas las dudas y todas las contradicciones acerca de la metodología, la política, pero con clara convicción de su ideología peronista, resultado de una experiencia de lucha concreta de un pueblo (de la cual es síntesis él) y en la cual está metido, con todos los momentos positivos y negativos que esa lucha puede tener. Las contradicciones van de un extremo a otro: desde la posición que lleva al hombre a tomar los fusiles, hasta el otro extremo: la creencia en la posibilidad del voto para lograr el acceso del pueblo al poder. El Pibe sintetiza todo eso. El Pibe es la búsqueda, es el proyecto de ese hombre nuevo que se construirá a partir de la liberación nacional y social del pueblo.

Esto es lo que determina la estructura de la película. La película se llama "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales" y el Viejo Reales es el cuarto personaje. El Viejo inicia la película y a partir de la apertura que da el Viejo, de sus primeras reflexiones, que pueden sintetizarse como la capacidad de dignidad de un pueblo, ante el sometimiento y la opresión, rescatadas en el Viejo, rescatadas en frases: "...ende que yo tengo co-

nocimiento el obrero está liquidado, al último trabajó inútilmente pa darle ser al patrón..." que son los elementos que resume el Pibe en su proyección de conciencia colectiva final. El Viejo está presente en toda la película, intercalado entre esos episodios de los hijos. A pesar de que el Viejo va hacia la muerte, en la película y en la realidad misma, porque el Viejo muere durante la etapa del montaje, en la película quizás sea la expresión más totalizadora de la vida, en sus formas más espontáneas y vitales. La búsqueda que realiza el Viejo está reflejada en una serie de secuencias que manifiestan la síntesis de ese espíritu vital del pueblo. Es decir, esa capacidad de resistencia, de dignidad última que le queda al hombre ante el avasallamiento, la opresión, la miseria. Esto lo manifiesta el pueblo, por ejemplo, en esa manifestación colectiva que es el carnaval, en que desaparece el patrón, todo lo que lo oprime, y en cuatro días se libera de la misma manera el Viejo cobra la jubilación y se larga a liberarse. Va a una "tabeada" con su amigo Bartolito a tomar vino, chupar, divertirse. Luego recorre el camino inverso: va al cementerio, habla ante la tumba de su ex compañera, muerta hace 10 años, como si estuviera en ese momento viva, de ahí ir de joda con minas en Famaillá, que le sacan los últimos pesos que le quedan, pero lo hacen sentir joven, aunque sea ficticiamente. Esa búsqueda de la juventud perdida, de la libertad que nunca tuvo, es lo que más o menos está sintetizando el Viejo.

Hacia el final de la película, nosotros habíamos recreado la muerte del Viejo, que surge a partir de la reflexión final del Pibe, en que recuerda el diálogo con su compañero Ramón, su compañero de acción política, que en ese momento está escondido en el monte y cuando en el tren va recordando ese último encuentro con Ramón que ha sido su última experiencia importante antes de irse de Tucumán y por eso la recuerda al final, llega a su conclusión más simple: primero que el Viejo, como él mismo, ha buscado de alguna manera el compromiso durante toda su vida. El Pibe rescata eso y en el reconocimiento de que él ya no es el Viejo, sino que es la experiencia de tantos compañeros y hermanos entre los cuales ha ido viviendo. Sobre esa frase final, cae el Viejo en el cañaveral, muriendo como él deseaba morir: machadito (ebrio), para no sentirlo.

Ahí queda la pantalla negra y yo doy el último dato, de la muerte real del Viejo: fue muerto a golpes por un muchacho desocupado, de 27 años, que intentaba robarlo, y que no encontrando ni siquiera una moneda en el bolsillo, le dio más bronca y le rompió la cabeza a golpes, muerte que constata toda la película, que viene a reafirmarla y que por eso no produce ningún choque con todo lo anterior y que da una apertura nueva hacia el final de la película.

Además, la película tiene dos anexos, uno hacia el comienzo, después de haber conocido la situación del campesino a través del ejemplo de Angel, y que ilustra acerca de todo lo

que a nivel histórico, social y político está determinando esa situación particular del personaje. El anexo se llama "Tucumán", son cinco minutos de datos en imagen y sonido, sobre lo que es hoy Tucumán. El segundo anexo que tiene la película es una crónica de la lucha colectiva del campesino hasta hoy en la cual participan además algunos compañeros militantes, de los más valiosos que ha dado el campesinado tucumano en la reflexión de lo que ha sido, es y creen que será el futuro de esa lucha. Este anexo surge de la reflexión que va realizando el Pibe en ese viaje de regreso a Tucumán en el tren. Y como resultado de toda esa información surgen las reflexiones finales del personaje. Esa es la película.

- ¿Cuál es la perspectiva de difusión ahora ?

En cuanto a la difusión y perspectivas futuras de la película, lo que te puedo decir es que lo que puede determinar el futuro de la misma es la construcción misma de la película y la forma en que se ha hecho. Y la película se ha hecho en contacto vivo con ese campesino y con la militancia más efectiva, ya sea a nivel sindical, de superficie, políticos o lo que sea. Antes de que la película llegara a Tucumán, las mismas organizaciones populares y yo mismo nos fuimos conectando en un trabajo de recorrer ingenio por ingenio, sindicato por sindicato, informar a la gente acerca de la película, de los objetivos que se propone, persuadir a la gente de la necesidad de instrumentalizar esa película y lo-

grar que la gente sienta que la película es suya. De esta manera se ha ido haciendo un trabajo de hormiga, realmente pero de gran efectividad, ya que lo que yo quiero lograr es que la película se convierta en una bandera más del campesino tucumano. Es el testimonio de su propia vida, es la denuncia de su miseria, de su opresión y forma parte de la respuesta ideológica que ese campesino ofrece.

En el pueblo de Santa Lucía se organizó algo espontáneamente con una comisión integrada por elementos de dos unidades básicas, del Sindicato y de la Agrupación Azucarera Peronista de hacer un acto de homenaje cuando yo estaba en Tucumán, con la presencia de casi todo el pueblo de Santa Lucía en el que participaron como oradores un integrante de la comisión organizadora, que recalcó ante la gente las características de la película haciendo sentir a nuestro trabajo como un trabajo del pueblo. Después habló un compañero de la Unidad Básica Peronista y después finalmente habló Atilio Santillán ex secretario general de FOTIA, uno de los dirigentes y activistas a nivel sindical más importante que tiene Tucumán y que expresó elogios al trabajo que realiza el Grupo Cine Liberación y al trabajo mío. Recalcando la necesidad de esos trabajos para complementar la construcción de una Patria Justa, Libre y Soberana y dejando también sentado de que el orador de fondo fuera yo, hable reiterando los conceptos, los propósitos de nuestro cine y reiteraré que nuestra futura película se realizaría en el pueblo de Santa Lucía y aprovecharía de la identificación efectiva de todo un pueblo para hacer una película donde el prota-

gonista principal sea el pueblo en un tema más épico y que se está esbozando en estos momentos para realizar en el futuro.

El equipo de filmación estuvo integrado por Gerardo Vallejo y Abelardo Kuschnir. Equipo de producción: Director de producción: Jorge Díaz, y en la etapa final en Roma: Francesco Orefici. El libro cinematográfico es de Gerardo Vallejo, Octavio Getino y Fernando Solanas. La producción de Gerardo Vallejo y Fernando Solanas. Como asistentes en producción participaron: Tito Almenjeiras en la etapa de montaje en Buenos Aires y Sergio Quiroga un compañero de Tucumán durante algunas etapas de filmación.

Por último, las letras de las canciones son de José Augusto Moreno, poeta tucumano; la música es de Luis Víctor Gentilini, músico tucumano, y las canciones han sido cantadas por Tito Segura, cantor también tucumano.

Enero de 1972.

A SU LLEGADA A TUCUMAN EL REALIZADOR GERARDO VALLEJO RECIBIO UNA SERIE DE ADHESIONES Y FELICITACIONES. Transcribimos algunas partes de las mismas:

"Los trabajadores de Santa Lucía que estuvimos muy de cerca de su trabajo durante la filmación por haber sido filmada con la participación de los trabajadores de la zona, somos testigos de su auténtica realidad expresada en los sufrimientos y las luchas del movimiento obrero que en este momento configuran el drama de los trabajadores azucareros azucareros. Estamos seguros que EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES es un instrumento de esclarecimiento que abre las perspectivas para una instrumentación valiosa en bien del movimiento obrero, por lo tanto desde ya comprometemos el esfuerzo de los trabajadores de Santa Lucía para la divulgación de la película a la que muchos compañeros al igual que nosotros tienen el mismo pensamiento. Sin más agradecemos su colaboración al movimiento obrero y lo saludamos en nombre de todos los compañeros de Santa Lucía afectuosamente". "SINDICATO DE TRABAJADORES AZUCAREROS DE SANTA LUCIA".

"Como representantes gremiales de los trabajadores tucumanos de la industria azucarera queremos hacerle llegar nuestras felicitaciones por el éxito obtenido con su película EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES en europa. Sabemos de su trabajo, realizado junto a nuestro pueblo trabajador y que expresa su dolorosa situación y sus

luchas para lograr una transformación, por eso queremos también expresarle nuestra total identificación, ofreciéndole nuestro auspicio y toda la colaboración necesaria para que el filme pueda ser visto por nuestro pueblo cumpliendo así con los patrióticos propósitos que le dieron vida". F.O.T.I.A. (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera).

"En tal sentido, queremos expresarle nuestro mayor beneplácito de lo que es muestra inequívoca del drama social que ensombrece a los tucumanos... Cuente compañero Vallejo, con la adhesión y colaboración total de este ente representativo de los gremios de la provincia, a la vez que hacemos presente nuestra felicitación por el logro alcanzado en el campo internacional de la cinematografía y que pueda reiterarse en nuestra patria". C.G.T. CONFEDERACION GENERAL DEL TRABAJO DE LA REPUBLICA ARGENTINA (Delegación Tucumán).

"En reunión de Mesa Coordinadora se ha resuelto por unanimidad comprometer nuestro total apoyo, y la solidaridad de todos los trabajadores tucumanos que representamos, para el auspicio en la difusión de su película EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES...

... Es para nosotros un orgullo el poder expresarle esta solidaridad y sentirnos al mismo tiempo identificados con los éxitos ya obtenidos por su película, que consideramos

profundamente nuestra, no solo por tratarse de un documento sobre la vida de nuestro pueblo trabajador, sino también por ser un instrumento de gran valor al servicio de los objetivos por los que lucha el movimiento obrero peronista". BLOQUE DE LAS 62 ORGANIZACIONES - Delegación Tucumán.

PRESENTACION DE LA PELICULA EN TUCUMAN

El 12 de marzo se realizó en San Miguel de Tucumán la primera exhibición que se hacía en la Argentina de EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES. La organización de la misma estuvo a cargo de dirigentes sindicales azucareros e integrantes de la Juventud Peronista. La sala del cine donde tuvo lugar la proyección, se llenó de grupos de trabajadores, estudiantes, intelectuales y dirigentes sindicales y políticos, destacándose la presencia viva del Movimiento Peronista. El público, que desbordaba la sala y el hall del cine, legalizó definitivamente con su ovación la película de la cual, como diría su director, era seguramente su principal autor y protagonista. Finalizada la proyección, Gerardo Vallejo era sacado en andas de jóvenes y viejos trabajadores, entre los aplausos de la concurrencia.

La presentación del filme estuvo a cargo de Ernesto Andina Lizarraga, dirigente de la Juventud Peronista de Tucumán.

CeDi InC

cedrón y operación masacre
carlos mazar

- ¿ Qué es lo más importante de "Operación Masacre" ?.

- Haber llegado a hacer una película que se inscribe en el marco del peronismo, es cir, hacer algo que está en el Pueblo, no declararse meramente junto a él. Para mí no es un descubrimiento reciente, no acabo de "ver la luz" así, de un golpe. De adolescente, milité en el gremio de la construcción en Mar del Plata -donde viví muchos años- y después aquí. Durante todo ese período, aunque nunca estuve afiliado al Partido Comunista, estuve en contacto con militantes del mismo, de modo que puedo decir que, como tantos otros, vengo de la izquierda tradicional. En cuanto a mi proceso de acercamiento al Pueblo real, a la Nación, diría que a uno primero le viene la bronca, y después empezás a desenmarañar el asunto. El libro de Rodolfo Walsh, que es muy claro, fué una de las cosas que me ayudaron cuando lo leí, hace ya varios años.

Aprendí mucho con la película. A veces me encontraba con paredes que no podía saltar, por falta de conocimiento. Pero ésto fué un estímulo para aprender. Como así también fué importantísimo el trabajo en común, de elaboración, con la gente que participó. En un primer momento, cuando me calenté con el libro, muchos me dijeron "no, tené cuidado, Valle no era más que un lonardista", etc. Pero, esto también, no fué mas que un estímulo para seguir adelante.

- Cambiaste la concepción sobre Valle, o sobre el Peronismo ?

- A veces hay ciertos males que se heredan de la "cultura del P. C.", que tiene tanta actividad de las capas medias. Uno de ellos es el miedo a las palabras. Yo le tenía así miedo a la palabra "Peronismo", y eso es lo que perdí, ese temor, o ese recelo. Pero no hubo ningún cambio de fondo: siempre me había sentido formando parte del pueblo. No hubo más que una revelación de contenidos, una desinhibición frente a la forma Peronismo, o si se prefiere, un proceso de catalización de una conciencia que ya existía.

- Y en cuanto a lo específicamente cinematográfico, ¿ cómo fué su proceso ?

- Yo había hecho primero otra experiencia -"El Habilitado"- que me parece válida como tal, como experiencia. Por ejemplo, para experimentar el brutal efecto de la autocensura, algo que te aliena, que te condiciona. Yo me producía un gran autoengaño, me decía que podía hacer lo que quería, que tenía libertad; mentira. Ahora que efectivamente sí he trabajado con libertad, al dejar todo condicionamiento de lado, me doy cuenta hasta qué punto estuve en esa ocasión trabado, autocensurado. Y a pesar de todo, los organismos oficiales me patearon por todos lados, no cumpliendo ninguno de sus compromisos: me sentí como una puta que no cobra.

- Cual fué el momento en que decidiste encarar este tipo de cine ?

- Cuando leí de nuevo el libro de Walsh y, como dije antes, me calenté. La cosa tuvo sus vueltas, porque en un principio no veía claro cual era el enfrentamiento fundamental que ocurría en el basural aquél. Y a partir de pensar sobre eso pude ir sacando el ovillo, viendo como ahí había una confrontación de clase. Pero lo que no hubo fué de mi parte lo que podía llamar un apriorismo, un decir "a partir de ahora hagamos un cine peronista". Por otra parte, nunca se me pasó por la cabeza el concepto de "bajar al pueblo", tan común, explícita o implícitamente, en muchos intelectuales, ya que, aunque en este momento esté viviendo circunstancias diferentes, pertenezco a él.

- Es decir que hay una revaloración de la historia personal?

- Sí. Yo conocía personalmente y de cerca a los personajes del libro, me refiero a ese tipo de gente. Primero fué rebelarme contra esa injusticia, después la reflexión. Y es la historia misma la que me lleva -movilizaciones populares, cordobazos, etc. - a replantearme el potencial político-cinematográfico del libro. Walsh, por su parte, estaba escéptico, pues le habían ofrecido filmarlo varias veces y nunca se había concretado. Ahora bien, yo conseguí reunir cosas bastante difíciles. En primer lugar, junté la plata: hicimos una cooperativa, y yo aporté además todo el dinero al contado. En segundo lugar conseguí la cobertura. En ese sentido, nos basamos en la existencia de una produc-

lora pública, que realizaba trabajos públicos (y que sirvieron por otra parte para financiar gastos del film). En ése sentido, ayudaron también las habladurías de tantos que dijeron pestes de mí. Me vino bien. Aunque fué duro; sentí tantas miradas sobre mi nuca, tantos cuchicheos en los pasillos.

La película ahora ya está hecha. La rodamos en 35, y tiraremos copias en 16 para su utilización por organizaciones populares de todo tipo. E intentaremos la recuperación económica afuera. Algunas ventas haremos.

Los próximos proyectos son algo inciertos. Entre otros, me atrae mucho la idea de una historia del gremialismo en Argentina. Pero para ésto habría que saber que va a pasar -y cómo- en los próximos meses, y ésto es aún incierto. Así pues, las condiciones de la lucha en el país irán diciendo como uno es más útil.

Días pasados, al ver pasar a Cedrón por el hall de los laboratorios Alex, alguien comentó: "Ahí va el Rehabilitado". Quizás Cedrón mismo no hubiera desaprobado la expresión.

InCI

críticas



**rosas: política e historia
en el cine nacional**

jorge hönig

1. - LA FALSIFICACION HISTORICA DEL PASADO

Amputarle la memoria al pueblo, sustituir su auténtica historia para reemplazarla por otra falsa, fue una de las grandes tareas de nuestros intelectuales colonizados, Difusores del Proyecto de Dominación de las Metrópolis Imperiales. Echeverría, Rivadavia, Alberdi, Sarmiento y Mitre encabezan una extensa lista imposible de citar aquí íntegramente y que se actualiza todos los días.

Nuestro pueblo, verdadero protagonista de la historia, fue borrado de ella: determinados dirigentes "elegidos" se convirtieron en "héroes" indiscutibles. El bronce y el mármol completaron la tarea que habían iniciado, la espada y el fusil y el PASADO impregnado de la sangre del pueblo, de su dolor y de sus triunfos quedó inmóvil cabalgando sobre miles de pedestales distribuidos a lo ancho del país.

Las masas ven ascender aureoleados lentamente al Olimpo de los Héroes de la Historia Oficial a los principales responsables de sus derrotas, de sus sufrimientos, de la entrega del país al extranjero; desde su Eterna Morada vigilan atentos prontos a desenvainar nuevamente la espada o la pluma para volver a ahogar en sangre o en tinta todo intento renovado de ser libres. Las clases dominantes, encontraron siempre en la Historia que

ellas escribieron, su justificación "Ideológica" ante las masas explotadas. Inventora constante de "Próceres" la Razón Liberal-Gorila hizo siempre pasar sus líneas heroicas equidistantes de la historia del Pueblo. Así el primer paso en el sentido de independizarse dado en 1810, era retomado por la Coalición Antirosista de 1852 en la Batalla de Caseros, máxima expresión del triunfo de los países opresores contra la Voluntad popular encarnada en el Gobierno de Rosas.

La misma línea volvió a desarrollarse luego y formó un nuevo segmento en la Revolución Fusiladora de 1955. Hoy la Razón Liberal-Gorila celebra todas estas fechas con el mismo entusiasmo con que desfiló el Ejército Brasileiro con sus fanfarrias desplegadas por las calles de Buenos Aires el 20 de febrero de 1852, el mismo día en que se cumplían 25 años de su derrota por las armas argentinas en la batalla de Ituzaingó, durante la Guerra con el Brasil. El pueblo argentino, dolorido por la derrota de Rosas, cerraba puertas y ventanas y los insultaba ante semejante afrenta.

Así, mediante la fuerza, la mentira y la difamación se trató de sepultar en el olvido a los líderes populares: Artigas, López, Ramírez, Quiroga, Rosas, eran la barbarie americana enfrentada al proyecto civilizador europeo. El odio contra ellos creció en proporción directa a la intensidad de la resistencia que ofrecieron a la Dominación extranjera. Por eso los caudillos del interior no ocupan en la Historia Oficial el mismo lugar que el

Rosismo, porque costó muchos esfuerzos y vidas de actuales próceres, vencer la resistencia del pueblo federal, defensor de nuestra soberanía, a los intentos de opresión de los agentes colonialistas.

Por eso y a manera de escarmiento para las futuras generaciones de argentinos, debieron titular a los veinte años de Gobierno de Rosas: "La primera Tiranía". El mismo rótulo actualizado caería puntualmente sobre los diez años de Gobierno Peronista, una vez derrocado el Poder del Pueblo en 1955.

Masacrados, perseguidos, fusilados, encarcelados los principales representantes rosistas, proscrito el pueblo federal, muerto Rosas en el destierro; Los Organizadores de la Dominación se dedicaron a inundar de inmigrantes el país, aniquilaron los últimos focos de resistencia del interior que encabezaron: El Chacho, Felipe Varela, López Jordán, el Paraguay de Solano López y fundaron la próspera República Oligárquica. Del brazo de Mitre el imperialismo inglés se apropiaba del país, de sus habitantes y por supuesto, también de su Historia.

Más tarde Sarmiento y Roca completaron los últimos retoques a tan importante Servicio prestado al Imperio de Su Graciosa Majestad. El último, exterminando al indio en 1879, en su alabada Campaña al Desierto donde la carabina Remington apagó el grito de resistencia de los heroicos guerreros araucanos, probando la eficacia de la técnica civiliza-

dora estadounidense frente a las tacuaras de los pampas.

Las mejores plumas antirosistas de entonces, parientes de las antitotalitarias de hoy, secaron su tinta en las páginas de bronce de la Historia Oficial y el Gobierno de Rosas fue solemnemente sepultado mediante decretos, leyes y libelos para que nadie osara corregir el epitafio de su tumba.

Pero pese al afán oligárquico, nadie puede ser desterrado definitivamente de la conciencia histórica del pueblo, mientras este continúa luchando en su guerra inacabada. Es que la tradición de todas las generaciones de argentinos masacrados por la Oligarquía sigue vigente en la cabeza de sus herederos vivos y la resurrección de la voluntad emancipadora nacional se produce a su tiempo en el Irigoyenismo y en el Peronismo, verdaderos Espectros para las clases dominantes.

2. EL REVISIONISMO LLEGA AL CINE.

Luego de casi seis décadas de su caída, la figura de Rosas atrae a toda una corriente de escritores provenientes del nacionalismo; que se proponen reivindicarlo en base al estudio detallado de su época. A partir de 1930, el Revisionismo histórico fortalece esta tarea, contribuyendo con importantes trabajos al pensamiento nacional. Enciende una po-

lémica que, enmarcada en el terreno de la historia, contribuye a profundizar algunos elementos claves que explican la constitución de nuestra nacionalidad.

Mediante el rastreo de documentos, la colación de textos, el repaso de las tradiciones orales, el Revisionismo elaboró una amplia historiografía que desmintió todo el gigantesco mausoleo erigido por los escritores liberales para gloria de la Oligarquía.

Pero la filosofía conservadora que sustentaba esta labor respondía a intereses políticos opuestos a los del pueblo. Su visión aristocratizante del Sistema político, su idea de Nación ligada al pasado agropecuario de una Argentina colonial, señalaron los límites de esta corriente. Sus propuestas políticas derivaron en acciones enfrentadas a los movimientos populares en nuestro país; el nacionalismo ultramontano de José Félix Uriburu en 1930 que derrocó al Irigoyenismo y el nacionalismo católico lonardista de 1955 que usurpó el Poder Popular del Gobierno Peronista, fueron las más altas expresiones de este nacionalismo de élite, que siempre miró con temor la movilización de las grandes mayorías populares.

Inspirado en esta óptica política, el Revisionismo reconstruyó en el pasado un Rosas de aristas ultraconservadoras, se subrayaron el respeto al orden, a las jerarquías, a la autoridad. El nacionalismo de élite sustituyó, en la reconstrucción, al nacionalismo de

masas encarnado en la voluntad popular que lo apoyaba.

Luego de casi treinta años de existencia, el Revisionismo histórico llega al cine llamado "argentino", y lo hace a través de uno de sus máximos exponentes: José María Rosa.

El acercamiento se produce en el momento en que Manuel Antín, filmando "Don Segundo Sombra", lee un cuento de Güiraldes escrito en 1922 en el que aparece la figura de Rosas.

... "Entonces busqué una persona que me guiara con absoluta libertad en un tema que yo quería conocer... Esa persona era Rosa..." (Declaraciones de Antín en Siete Días Nº 252).

Perteneciente a la llamada generación del Nuevo Cine Argentino que aparece en 1960 cuando el desarrollismo frondizista prometía enriquecer a los veinte millones de argentinos, el cine intimista, de rastreo personal, de la angustia existencial, del ser ontológico poblaron las primeras películas de Antín. Su anterior experiencia literaria como poeta, novelista, dramaturgo colocó en primer plano su búsqueda de las relaciones cine-literatura, de ahí las constantes de sus obras: Cortázar y Güiraldes.

Del primero extrajo varios argumentos para sus películas: "La Cifra Impar" (1961), "Circe" (1963), "Intimidación en los Parques" (1965). Del segundo filmó su novela "Don Segundo Sombra" (1970).

Antonioni, Resnais y Robbe-Grillet eran los autores de moda, que hacían furor en aquella época entre los cultivadores del cine de autor en nuestro país. Antín, presurosamente, trataba de expandir en Buenos Aires las heladas corrientes que provenían de París. En declaraciones a Tiempo de Cine en esa época (Nº 12) decía: "... La realidad es una especie de COSA FANTASMAL que nos rodea, y nos hace daño o nos hace bien... en el mundo de un ARTISTA entran únicamente sus propias sensaciones... mi cine, es decir, lo que yo estoy tratando de hacer, es un acto individual, un acto unilateral, estoy filmando lo que quiero... la labor creadora NO es tan simple como generalmente se piensa. Tiene un aporte de SUFRIMIENTO, un aporte de DESESPERACION que debe ser totalmente respetado, como SE DEBERIA RESPETAR LA MISERIA DE CIERTAS CAPAS SOCIALES... Yo soy el centro de mis cosas... mi izquierdismo tiene como centro mi propio YO ..."

En "La Cifra Impar" se relataba morosamente la angustia de una pareja radicada en París ante la incierta existencia de un hermano. "Los Venerables Todos", sobre argumento propio, Antín la definía como: "... una descripción subjetiva de la soledad y de la in-

certidumbre del hombre de Buenos Aires, del no tener nada que hacer y no obstante tratar de llenar las horas y, simultáneamente, un estudio de caracteres que recorren toda la escala que separa la dominación y el miedo, la fuerza y la debilidad, el mucho mal y el poco bien que hay en el mundo... En pocas palabras "Los Venerables Todos" es una historia un poco policial sin policías, como casi todas las historias verdaderamente tremendas. Y eso es lo que yo creo que es Buenos Aires: una ciudad un poco inmensa, un instinto burlón... los personajes no representan a nadie, son lo que ellos son... para ellos les basta su sola presencia en estas calles dentro de esas paredes, en este solitario esqueleto gris..." (Tiempo de Cine Nº 12). "Cirse" (1963) era la historia cruel de una joven que asesinaba a sus novios, la metáfora aludía a la poca capacidad de entrega de nuestra clase media. Los devaneos de una pareja destrozada por la angustia se desarrollaba en "La Intimidad en los Parques" (1965) filmada en el imponente Machu Picchu, y Lima.

Mientras los personajes de Antín-Cortazar se debatían entre la ontología metafísica y el subjetivismo, el país se estremecía ante la intensidad con que el Pueblo peronista luchaba en la Resistencia al Gobierno Usurpador. Una vez destrozado el proyecto frondista, se derrumba toda la ilusión del cine que había crecido bajo su ala, y Antín debe esperar unos años para filmar: "Don Segundo Sombra".

El personaje de Güiraldes lo atraía: "... para mí es un mito, un mito nacional y, de alguna manera, es la definición, la ÚNICA casi, la verdadera DEFINICIÓN de lo que es EL ARGENTINO DE CIUDAD AFUERA..." (Tiempo de Cine Nº 12) "... Don Segundo es la primera obra literaria argentina que da una nueva visión del gaucho: un gaucho con pequeños gestos, con presentimientos, con VIDA SUBJETIVA..." (Siete Días 252).

Antín encontró en Güiraldes y su visión oligárquica paternalista del campo, la clave que le permitiría filmar esta película en 1969, plena época en que el Fraude Patriótico invadía las pantallas argentinas vestido de "Martín Fierro", "El Santo de la Espada" o "Güemes", mientras Onganía planificaba sus tiempos y el país se sacudía en el Cordobazo.

Hernández Arregui define así el libro de Güiraldes: "... En esa ficción literaria la oligarquía festejó jubilosamente la poetización de su barbarie histórica... Don Segundo Sombra no es la historia del hombre de campo. Es la justificación que de sí misma hace la aristocracia ganadera. Es esta novela sin escrúpulos, la leyenda edénica con que la oligarquía sacramentó su propia imagen..." (Imperialismo y Cultura, 1964, pags. 142/43).

3. ROSAS PRESENTADO POR MANUEL ANTIN Y JOSE MARLA ROSA.

A los dos años y con una inversión que pasa los doscientos millones de pesos viejos, An-

tín filma: "Juan Manuel de Rosas" sobre libro de José María Rosa-Manuel Antín.

En el argumento, la reconstrucción de ese episodio de nuestra guerra nacional no se realiza para iluminar la escena histórica en sus verdaderas y gigantescas proporciones populares, por el contrario, interesa lo pintoresco, lo costumbrista de la época. Para no estropear el equilibrio de la estampa y con la ayuda del anecdotario revisionista se esboza un Rosas conservador y "democrático" que entona con la estética del cuadro.

Al Rosas Sanguinario, Brutal, Criminal, Tirano, Traidor de lesa Patria que perfiló la Historia Oficial, se le opone la imagen de un Rosas Buen Padre de Familia, Próspero estanciero, Defensor del Orden y de las Jerarquías, Enemigo de la anarquía, Honesto, Patriota, Interesado en el Acuerdo de los Argentinos, un Rosas despolitizado, reducido a su caricatura hecha con trazos potables a los Cancerberos de la Historia.

Limadas sus aristas peligrosas, desprovista su figura de las pasiones políticas que la envolvieron, el personaje, con el visto bueno de las clases dominantes, puede hacer su entrada solemne en la Historia Oficial. El pueblo argentino, acérrimo e insobornable enemigo de la Oligarquía, queda afuera, por supuesto, de la película y de la historia oficial.

Circunscripta a estas intenciones, la película de Antín-Rosa se reduce a una serie progresiva de episodios y anécdotas que se sintetizan en escenas esquemáticas, decoradas con imágenes por Manuel Antín.

Es que es la figura histórica y su romántica época lo que resucitan Antín-Rosa, y no la voluntad política colectiva que encarnó Rosas en su momento. Anulada su proyección política sobre nuestro presente en lucha, emerge un Rosas convertido en una pieza de Museo.

La película comienza y termina con una escena clave: la que registra el momento en que Inglaterra, representada por su embajador Southern firma la "Paz Honrosa" con el Gobierno Rosista el 24 de noviembre de 1849; a partir de este episodio se van elaborando eslabonadamente una serie de momentos a manera de "raccontos" que se desarrollan en diferentes épocas y que van armando la figura de Rosas.

El primer período 1813-1820, presenta un Rosas, ajeno a la política, administrador de varias "prósperas estancias, regidas por instrucciones que debían cumplirse rigurosamente, su fundamento era el Orden, el Respeto a la Ley y la Justicia igual para Todos". Rosas, luego de declarar que "La Ley de Rosas deben cumplirla todos" se hace aplicar los diez azotes reglamentados por llevar cuchillo al cinco en días festivos y explica:

... "si los patrones no son los primeros en respetar la ley, las cosas van a andar mal para todos..." Claro que esa ley la hacen los mismos patrones. Rosa también incluye algunos diálogos que muestran las inquietudes de Rosas por crear los saladeros, precursores de la industria de la carne en el País.

Su socio Terrero lo entera de que el Gobierno de Martín Rodríguez lo llama para imponer ORDEN en la ciudad y Rosas, al frente de los Colorados del Monte, se encamina a Buenos Aires, no sin antes advertir arengando a su tropa: "... iremos a acabar con la anarquía, debemos poner Orden, porque sin orden no merecemos ser independientes..." Queda sin aclarar en el filme que el orden que Rosas ayudó a consolidar en ese momento fue el de Buenos Aires, al que hacían peligrar los caudillos del litoral: Artigas, Ramírez y López.

En este episodio Rosa destaca el Rosas "Señor de la Pampa" y amante del Orden, y desconfiado de la política.

El segundo período se enmarca desde el Gobierno de Las Heras (1824) hasta el fin del primer Gobierno de Rosas (1832). Sobre el trasfondo de la guerra civil que el pueblo federal hacia contra la elite unitaria procolonialista se recorta un Rosas esencialmente interesado en la Pacificación y Conciliación de los Argentinos. Su figura se presenta

como el Hombre de la Unidad, la escena clave de todo este acto es el encuentro con Lavalle en Cañuelas, allí Rosas luego de reconocer que es fácil entenderse cuando hay buena voluntad y patriotismo, ofrece al asesino de Dorrego: "olvido total del pasado, llamado a elecciones cuanto antes y compromiso de sostener un gobierno que no sea ni unitario ni federal", todo en aras de realizar un Gran Acuerdo Nacional entre los argentinos.

Previamente se ha introducido la única figura política de importancia del campo unitario que aparece en toda la película: Lavalle. Este es trazado con rasgos contradictorios, simple juguete en manos de una serie de personajes siniestros sin apellido histórico que asumen la representación del unitarismo. Rosa elaboró una monografía: "El Cóndor ciego" donde sienta la tesis de un Lavalle conflictuado por la responsabilidad de sus crímenes contra el pueblo, que termina suicidándose en Jujuy apesadumbrado por esas culpas. Su víctima: Dorrego, encuentra en la película una presentación apenas esbozada, construida como un esquema con los mínimos detalles que olvidan su rica personalidad. Su fusilamiento, ordenado por Lavalle, será al igual que la muerte de Facundo, otra de las causas que explican al futuro Rosas.

Dorrego queda limitado en el esquema a ser la: "víctima flustre de las disenciones civiles", su crimen, "la mancha más negra de la historia de los argentinos, ha sido lavada con las lágrimas de un pueblo justo, agradecido y sensible".

Pese a la buena voluntad de Lavalle, el unitarismo no cumple lo pactado por éste con Rosas y la situación fuerza a Rosas a asumir el Gobierno, a pesar que sigue creyendo en un futuro acuerdo con Lavalle.

Del Gobierno de Rosas se rescatan el Pacto Federal de 1831 y el Orden y la Pacificación que ofrece a la ciudad y al país. Ferré y el Gral. Quiroga que encarnan los intereses del interior, son presentados como meros subordinados a la política de Rosas que representa a Buenos Aires, su aparición apenas esbozada fugazmente no ofrece la posibilidad de enunciar los sentimientos federalistas de las provincias.

Rivadavia, principal responsable del sometimiento de nuestra patria a las potencias coloniales, es borrado de este período, ministro de Rodríguez y Presidente antes que Dorrego su presencia es ignorada. El empréstito con la Banca Baring Brothers que endeudó al país, la destrucción de las economías del interior sobre el metal de las minas de Famatina por obra de la Cia. Mining Association de la cual era socio, la "desinteresada paz" firmada con el Brasil, "importantes obras" de nuestro primer "Hombre Público" ni se mencionan. El Gral. Paz, unitario, representante de la moderna estrategia guerrera que aplica la ciencia militar para destrozarse a las montoneras del interior y sojuzgar a sus pueblos es apenas nombrado.

Los Grandes Unitarios ceden el paso a una figura menor: El Gral. Lamadrid que en las dos apariciones en la película aparece disculpando a su partido: intercede ante Lavalle para salvar a Dorrego y ofreciendo su espada a Rosas ante la agresión anglofrancesa, cantando de paso una vidala antiunitaria.

El último período, 1832-1849, se nos presenta el Rosas defensor de la Soberanía y del "estilo de vida de los argentinos". El Rosas del Renunciamento, al principio, preocupado porque la gente culta también lo acompañe, reasume el Gobierno, no sin antes advertir que no quiere ser llamado "Tirano". La muerte de Quiroga lo decide. De la obra interna de su Gobierno se destacan: La Ley de Aduanas del 18 de diciembre de 1835, tratada por Rosa en su libro: "Defensa y pérdida de nuestra Independencia económica", la creación del Banco, la celebración de las efemérides patrias, la resistencia a las presiones de los diplomáticos extranjeros: Roger, Hood, Mandeville, Waleski y Howden, la acción de Obligado y la firma de los tratados de paz con Inglaterra y Francia. Los unitarios siguen conspirando, lo que no impide que representantes distinguidos del partido, como Manuelita Sanchez de Tompson, reciba en su elegante Salón a federales como De Angelis, o que lo mismo haga Rosas con Velez Sarsfield, Mármol o Lamadrid en su Residencia de Palermo. Todos se sientan a la misma mesa y comparten el mismo parque.

El "civilizado" Rosas de la película perdona al Dr. Maza que conspira para derrocarlo

y hasta quiera salvarlo aunque no puede evitar su muerte, también disculpa a Lavalle a quien su "ceguera", le impide ver de quien es ítere. Lavalle será justificado ampliamente luego en su monólogo durante su marcha sobre Buenos Aires.

El olvidado Rivera Indarte carga con todo el peso de la pesada culpa unitaria y como su figura es absolutamente inferior en el Panteón Oficial puede correr con todas las responsabilidades de haber escrito sus abominables "Tablas de Sangre"; de ellas ya nadie se acuerda.

El pueblo aparece únicamente en los momentos en que el Restaurador asume sucesivamente el Gobierno, como para demostrar que no toda la historia se arreglaba en los salones, también aparece divirtiéndose a las Señoras bailando el candombe o en algunos cuadros costumbristas de pulpería. La Revolución de los Restauradores del 11 de Octubre de 1833 que provocó la renuncia del Gobernador Balcarce, y que fue un movimiento popular, no se nombra.

La vida durante la época de Rosas, transcurre en el filme entre los elegantes salones unitarios o los elegantes salones federales, la etiqueta de la aristocracia, las buenas relaciones con la diplomacia extranjera. en definitiva el gusto y la añoranza por un país "de LEYENDA", como se lo define Lord Howden a Manuelita. "Pampa y cielo, naturale-

za y Dios", este es mi país" le ha dicho ella antes.

Cerrando la película, Rosas efectúa su último descargo: "Creo haber llenado mi deber, si más no hemos hecho en el sostén sagrado de nuestra Independencia, de nuestra integridad y de nuestro honor, es porque más no hemos podido..."

Veintinueve años de vida nacional son supuestamente revividos así en una película, a la que hábilmente se rodeó de un prestigio revulsivo durante su filmación y que en realidad sirve admirablemente a la actual política de las clases dominantes.

Los veintiocho años posteriores llamados de la Organización Nacional inaugurados por la derrota del Pueblo en Caseros no están siquiera insinuados en el filme, la historia "revisada" se corta deliberadamente en 1849.

Antón aclara al respecto algunas cosas interesantes: Define la película en sus auténticas intenciones: "...la definiría como una PROPOSICION CULTURAL DE DIVULGACION de una época histórica que ha sido distraída de los textos. Cubre un VACIO CULTURAL que no fue descubierto por mí sino por historiadores extranjeros y nacionales. ESE es el vacío que este filme se propone llenar... "No haría una película sobre la vida de Perón porque: "...creo que Perón no tiene respecto del país la suficiente DISTANCIA como

para producir un examen DESAPASIONADO. Las pasiones en torno a un film como Rosas son REFLEXIVAS, ATEMPERADAS POR EL TIEMPO. . ." (declaraciones en Siete Días Nº 252).

4. - EL CINE HISTORICO Y LA LUCHA DEL PUEBLO

Los antiguos cineastas de la libertad de expresión como Manuel Antín, los cultores del cine subjetivo e intimista se lanzan ahora a apropiarse de una historia que no les pertenece. La política del pueblo y su resultado histórico: el Movimiento Peronista que trataron de olvidar, destrozó todos sus proyectos de hacer en Argentina un cine de imitación de las vanguardias europeas.

Porque hoy el tema en la Argentina lo pone el pueblo peronista, como lo puso desde siempre, heredero histórico de un pasado de lucha, y es imposible alentar un cine de evasión cuando la política es "puesta al mando todos los días" por las masas. Los actuales "cineastas de la historia" manejando los medios de comunicación se apropian de la problemática de las masas para revertirlas sobre ellas suficientemente despolitizada. Este falso cine histórico cuenta con el visto bueno estatal de un Gobierno que hoy también se propone REPARAR el pasado.

En La Opinión del 24 de marzo del presente año, a ocho días de estrenada la película de Antín-Rosa nos encontramos con esta noticia:

"SE ESTUDIA LA REPATRIACION DE LOS RESTOS DE ROSAS:

en círculos oficiales se asegura que el próximo movimiento espectacular del General Agustín Lanusse será la repatriación de los restos del Brigadier Gral. Juan Manuel de Rosas, actualmente descansan en el cementerio de Southampon, ciudad inglesa donde murió en 1877, tras 25 años de exilio. Las mismas fuentes afirman que están concluidos los estudios preliminares y sólo se aguarda la circunstancia política adecuada para concretarlos. En el informe elaborado constan los siguientes datos: a) el único impedimento legal para su repatriación es la ley 139 sancionada por la Legislatura Bonaerense el 20 de junio de 1857 por la cual se declara a Rosas "reo de lesa patria". La traba puede ser salvada con un simple decreto de derogación del Poder Ejecutivo. b) Los descendientes directos están divididos en dos ramas, una de las cuales no se muestra demasiado interesada en la repatriación. El Gobierno podría fundamen-

tar su decisión en la necesidad de superar odios ESTERILES y además en la clausula testamentaria que dice: "Pido que mis restos descansen en Buenos Aires, al lado de mi esposa Encarnación, en una tumba modesta, una vez que el Gobierno haya reconocido mis servicios". c) La reacción en las Fuerzas Armadas, aun de los que no sienten aprecio por la figura del Ex-Gobernador de Buenos Aires, es favorable en la medida que por la trayectoria política del Gral. Lanusse como por las circunstancias que se producen, no advierten en ello una mera medida demagógica. . ."

Y creemos que todo esto forma parte de una misma política, la política del gran acuerdo lanussista que acepta "dialogar con Perón", reabre el juego político, devuelve el cadáver de nuestra compañera Evita, rompe las fronteras ideológicas y estudia la repatriación de los restos de Rosas. Es la política de REPARAR el pasado para INMOVILIZAR el presente.

Y es ese PASADO irreparable el que se hace PRESENTE constantemente, es el PRESENTE agitado, preñado de triunfos y derrotas del pueblo el que aterra a las clases dominantes.

Es el estado de AGITACION del pueblo lo que destruye todo proyecto que no se enmarque dentro de sus propios intereses y es el que introduce al país en su UNICO ESTADO POSIBLE. Es la problematización de las Masas la que plantea permanentemente sus temas irresueltos, su guerra inacabada.

Y será un cine que mire a la Historia desde el pueblo el que reconstruirá el drama histórico en sus auténticas dimensiones populares, un cine que nace ya relatando el diario combate contra la colonización y por la Liberación Nacional.

En este sentido "Juan Manuel de Rosas" revela en muchos aspectos los límites de la tarea revisionista, obsesionados por la justicia histórica quedan atrapados en ese segmento de la historia nacional, vuelven una y otra vez su nostálgica mirada a ese pasado al que reconstruyen con pasión arqueológica, en este aspecto su obra corta amarras con el presente y es utilizada como argumento por aquellos sectores que en su momento ayudaron a derrocar a Rosas y que desean volver a la Argentina "granero del mundo".

Que en esta película se sustituya la clásica interpretación liberal por otra diluidamente revisionista, como hecho político no significa nada más que eso. José María Rosa y el revisionismo pueden quizás contar con su primera película, pero sus planteos llegan tarde, con una problemática que ya fue revisada, corregida y aumentada por el pueblo

argentino. Embarcado hoy, en un proyecto que fija en su horizonte político la construcción nacional del socialismo en nuestra Patria.

La historia revisada que ofrecen, alejada de la actual perspectiva política que están abriendo las masas, huele irremediablemente a humedad.

Manuel Antín, inefable cultor del cine intimista, rodea a todo de una atmósfera esteticizante, que envuelve a los personajes en la BELLEZA de un atardecer en el campo. El gusto por el pasado bucólico de una Argentina estancieril gobernada por una élite aristocratizante que dirrimía sus diferencias internas como "caballeros", los Salones Literarios impregnados de Minué invaden la pantalla de un colorido vistoso que ya estaba presente en Don Segundo Sombra y que aquí se acentúa hasta lo decorativo. Dentro del cuadro, el pueblo aporta lo pintoresco de sus costumbres, canta tristes cielitos o muere bajo la metralla unitaria; su papel se limita a decorar la escena y nada más.

Un personaje, Ramón, en que muchos quisieron reconocer erradamente un símbolo del Argentino que deambula como espectador en todas las escenas del drama es finalmente muerto. Testigo no participante de la historia, su papel cuadra perfectamente con el intelectual colonizado que lo acerca a Antín eterno e imperturbable observador de la lucha que ve ajena.

En el combate cotidiano de nuestro pueblo por la liberación nacional se encuentra la más gigantesca reivindicación de su pasado y la constante prefiguración del futuro argentino.

Rosas halla verdadera justicia así en las miles de batallas que el pueblo argentino organizado en el Movimiento Peronista libra por la liberación definitiva de la Patria contra la dominación extranjera.

Las mejores tradiciones del nacionalismo rosista se reencarnan hoy en el nacionalismo revolucionario popular, verdadero motor de una historia viva que se escribe diariamente.

YA ES TIEMPO DE VIOLENCIA

(EL CORDOBAZO)

REALIZADOR : ANONIMO

ARGENTINA : MAYO 1969

REALIZADORES DE MAYO

antecedentes



InC

1937 - cine nuestro
césar marcos

CESAR MARCOS

La gente de cine, sabe quién es César Marcos. Desde luego, quienes tienen una trayectoria como militantes peronistas, también. Básicamente, lo que se conoce de él -entre las promociones más jóvenes- es su trayectoria de luchador y militante. Secretario Parlamentario del Bloque Peronista en la Cámara de Diputados, durante el Gobierno Justicialista, pasa enseguida a integrar el Comando Nacional de la Resistencia. Esta actividad le costaría prisión, golpes y vejámenes: encarcelado en los sucesos del 9 de junio del '56, pasaría en la ocasión más de un año y medio en las prisiones de la "Liberadora". Siguió luego militando activamente, y en la época del Plan Conintes, compartió nuevamente, con muchos otros militantes populares, la prisión.

Menos conocida, es su trayectoria como intelectual nacional, en los años anteriores al período revolucionario peronista. Fue, entre otras cosas, Secretario General del Instituto Cinematográfico Argentino y Director General de Espectáculos Públicos. Trabajó también intensamente en la Comisión Nacional de Cultura, que presidía Matías Sánchez Sorondo, y junto con él y Roberto Noble participó en la elaboración de la legislación que protegía y regulaba las actividades culturales.

Configura así César Marcos, para nosotros, un antecedente digno del mayor respeto. No sólo por el valor intrínseco de artículos como el que reproducimos a continuación, sino

por que, siendo un "hombre de cultura", marca un camino de no-contradicción, una conducta hacia la acción política y la vida cotidiana junto al pueblo, vivida con auténtica entrega y vocación.

Más allá de la literatura, más allá del teatro, está el mundo del cine argentino. Tenemos en él la única forma de expresión capaz de abarcar en toda su integridad la extensión territorial, histórica y humana del país. Espacio éste no conquistado por el arte nacional. Geografía, tradición y espíritu nativos que sobrepasan los límites del libro, del tablado, del pentagrama, de la tela y la escultura, que sólo el cine podrá captar porque, como nuestra tierra, también es infinito en horizonte. Y entonces, las selvas y las montañas, los ríos y las llanuras de la patria se darán cita, a través de cuatro centurias de historia, en el lienzo de plata, frente al hombre argentino.

Aún no ha amanecido en la pantalla criolla. Todavía el cine local es la ciudad de espaldas a la pampa, a la tierra criolla que ahí no más, a sus puertas, le está pisando los talones y que se le mete entre el tablero de sus calles, entre vahos de nafta y paredes de encierro, con los hábitos del pampero y del zonda. Todavía el cine local es la expresión de la ciudad en lo que tiene de turbio, de guarango y de codicioso. De ciudad atenta a los latidos de afuera y sorda al grito de los campos argentinos. De ciudad que en otrora compraba ponchos criollos a Inglaterra y que hoy inspira en Harlem su música popular.

Cine local que se nutre de una emotividad de extranjería y que glosa la letra canallesca de los tangos. Cine que pretende ser criollo y que viste a sus sombras con los atavíos del falso compadraje. Cine que, así como ignora la tierra, ignora a la otra ciudad, a la auténtica, a aquella cordial e hidalga por cuyos meandros se llega al porteño, al hombre

que está solo y espera.

Desde el paralelo 22 hasta más allá del 60, desde la meseta de Atacama hasta las Orcadas, toda la tierra criolla permanece todavía ajena al sentimiento argentino.

Toda esta tierra nuestra está esperando a los directores que aventando el polvo del pasado y del olvido revivan las sombras heroicas del Descubrimiento y de la Conquista, del Adelantado y del Virreinato, de las gestas de Güemes y de la epopeya de San Martín, de las "patriadas" del gauchaje montonero y de aquel que, después de la Vuelta de Obligado, hizo saludar por la escuadra franco inglesa, con 21 cañonazos de guerra, al pabellón de una república de "South América". Está esperando a los directores criollos que, llegando hasta el presente, sepan construir con luces y con sombras el poema de esta Argentina grande por la fuerza de su pasado, la vigorosa realidad de hoy, la esperanza jubilosa de su porvenir.

1962-escuela documental de
santa fe

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy, septiembre de 1962, un hecho físico. Tiene casa, sillas, pizarrones, biblioteca, filmadoras, reflectores, grabadores, kilómetros de película virgen, laboratorio, sala de montaje, esta preparando la instalación definitiva de su sala provisoria de sonido y proyecta su planta-piloto de revelación propia y copia. Tiene, también, un cuadro complejo de profesores y alumnos organizados en la práctica como equipos de realización y una propia metodología de trabajo. Y, además, un catálogo de films documentales realizados (15 y 35 mml.) blanco y negro y color, pantalla normal y panorámica, centenas de millares de espectadores, premios nacionales e internacionales.

Peró en 1956 era apenas una idea.

Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica. Para ubicar históricamente el objetivo recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su "irrealismo", ya que en ambos extremos de la producción, tan "irreal" y ajena a la imagen de nuestro país estaba la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos films taquilleros, por oportunistas, como la que mostraban los pocos films intelectualizados, por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente

presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que quería decir en verdad, cuando se decía cine "popular", era cine "comercial", y cuando se decía cine "culto", era cine de "élites".

Superando tal interesado equívoco, el objetivo antedicho se integraba en nuestra posición, compartida por otros frentes extracinematográficos, con la aspiración de un arte popular y culto a la vez.

Para ubicar históricamente el método, recuérdese que hasta ese momento la industria cinematográfica nacional se había levantado a base de un exclusivo empirismo, precipitado generalmente en frustradora improvisación.

Recuérdese también que no existía ni siquiera el proyecto de una Escuela Nacional de Cine, recién contemplado por el Decreto-Ley Nro. 62 del 57; que los centros de enseñanza existentes "oficiales o privados" no pesaban todavía sobre la industria cinematográfica, mucho menos sobre la opinión pública; que el movimiento cineclubístico recién entonces, por presión de nuevos cineclubes, algunos de ellos en el interior, comenzaban a escapar al monopolio de unos pocos iniciados y consolidarse federativamente; que la literatura sobre cine carecía de órganos regulares de difusión masiva (revistas, colecciones, editoriales) y la crítica de diarios y revistas no especializadas, empezaba re-

cién, masivamente, a dar muestras de preocupación por innovar lugares comunes o/y venalidad consuetudinarios. No generalizando esquemáticamente, pues aquí también las excepciones existieron para confirmar la regla, y revalorando los diversos momentos significativos, en la parábola del viejo cine nacional (el de "Prisioneros de la tierra" y "Las aguas bajan turbias"), el análisis objetivo nos llevó a la constatación del común denominador deficitario antes denunciado.

Como un aporte crítico y constructivo a la vez, o si se prefiere críticamente constructivo, el objetivo y el método propuestos -una cinematografía realista, una formación teórico-práctica- se sintetizaron polémicamente en la Escuela Documental de Santa Fé.

... "Es innegable que el cine nacional ha hecho mucho camino en estos últimos cinco años: se ha "culturizado". Pero no es menos cierto que, salvo excepciones, ese nuevo cine argentino ha servido con mayor o menor conciencia a los fines de una cultura decadente, burguesa, colonial, o con una sola palabra: SUBDESARROLLADA.

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones "oficiales" internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus CAUSAS son también conocidas: COLONIALISMO, DE AFUERA Y DE ADENTRO.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad y la expresa, con todas sus deformaciones.

Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese PUEBLO, escamotea al pueblo: NO DA una imagen de ese pueblo.

De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿ Cómo da esa imagen, el cine documental ? La da como la realidad ES y no puede darla de otra manera.

(Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica).

Y al testimoniar como es esta realidad -esta subrealidad, esta infelicidad- la NIEGA. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (O como nos quieren hacer creer -de buena o mala fe- que son).

Como equilibrio a esta función de "negación", el documental cumple otra de AFIRMACION de los valores positivos de esa sociedad: DE LOS VALORES DEL PUEBLO. SUS RESERVAS DE FUERZAS, SUS TRABAJOS, SUS ALEGRÍAS, SUS LUCHAS, SUS SUEÑOS.

Consecuencia-motivación- del documental social: CONOCIMIENTO, CONCIENCIA, TOMA DE CONCIENCIA DE LA REALIDAD.

PROBLEMATIZACION: Cambio: DE LA SUBVIDA A LA VIDA.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo.

EL CINE QUE SE HAGA COMPLICE DE ESE SUBDESARROLLO, ES SUBCINE..."

LA HORA DE LOS HORNOS

(Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación)

- . Gran Premio Muestra Internacional de Pesaro (1968)
- . Primer Premio "ex aequo", Muestra Cine Latinoamericano de Mérida (1968)
- . Primer Premio Jurado del Pueblo, Festival Internacional de Manheim (1968)
- . Premio Oficina Internacional Iglesias Evangelistas, Manheim (1968)
- . Premio Federación Internacional de Cine Arte y Ensayo, Manheim (1968)
- . Invitada especial a la Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cannes (1968)
- . Invitada a los festivales y encuentros de :Locarno (1968), Congreso Pan-africano (1969) y Viña del Mar (1969).

30 millones de espectadores en 25 países

Realización: Fernando Solanas y Octavio Getino

GRUPO CINE LIBERACION

INC

técnicas



PELICULA 16mm

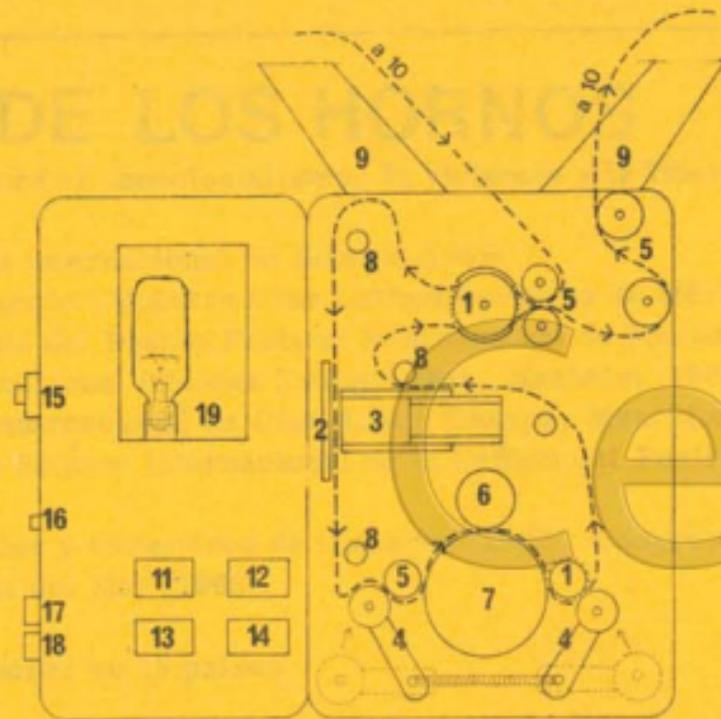


DIAGRAMA PROYECTOR

1 ARRASTRE / 2 PLATINA 3 LENTE 4 TENSOR 5 GUIAS 6 EXITADORA SONIDO / 7 LECTORA SONIDO
 8 FRENOS AUTOMATICOS 9 BRAZOS 10 BOBINAS / LLAVES 11 MOTOR 12 LAMPARA 13 REBOBINA
 14 FILTRO 15 ENCENDIDO AMPLIFICADOR 16 ENC. LAMPARA SONIDO / 17 ENTRADA LINEA 18 SALIDA
 PARLANTE 19 PORTALAMP. / 20 PERFORACION / 21 IMAGEN 22 BANDA SONIDO 23 COLA INICIAL .

la exhibición-acto
 de cine militante
 jorge díaz

La necesidad de crear un circuito de exhibición de filmes no convencional (entendemos como convencional el circuito comercial de cine, y que, al igual que los demás medios de comunicación masiva, está en manos del Sistema), surge en nuestro país en 1968. Aparece en ese entonces el primer filme (LA HORA DE LOS HORNOS) que diversas organizaciones políticas entienden útil como "instrumento, complemento o apoyatura" para su trabajo de concientización o de profundización de la realidad a través de la discusión política. Al no existir, prácticamente, filmes que sirvieran en ese carácter prioritario (desde el punto de vista del estado del proceso revolucionario), es natural que no hubiera ni siquiera el germen de un circuito, y de allí que los propios realizadores de ese primer filme -y luego también los grupos de cine que fueron surgiendo enrolados en el proceso de liberación-, tuvieran que crear, junto a las organizaciones políticas, un "circuito político de cine 16 milímetros", (aún no resuelto satisfactoriamente y mucho menos, agotado), a fin de poder llegar al verdadero destinatario (y protagonista) tanto de ese filme como de aquellos que lo sucedieron y lo suceden.

Este circuito, que tuvo y tiene características particulares y poco comunes, funciona en "salas" especiales, tales como los salones de sindicatos, iglesias, universidades, conventos, etc., y también en habitaciones de casas particulares (en la mayoría de los casos), y seguirá siendo -al menos por ahora-, el ámbito natural para el trabajo que llevan a cabo las organizaciones políticas con este medio de comunicación.

El circuito, al igual que el proceso de luchas del pueblo, fué descubriendo sus limitaciones, sus necesidades y sus posibilidades, sobre la propia marcha de la difusión, y "pese a la inexperiencia y a las dificultades objetivas de instrumentalización (represión, carencia de aparatología adecuada, dificultades económicas, etc.), la excelente recepción de los primeros filmes militantes en nuestro país, ha probado que la cantidad de espectadores-actores de estos filmes superan holgadamente al promedio de espectadores-espectadores de todos los filmes del segundo cine, o del llamado 'nuevo cine argentino'.

Y lo que es más importante, la cualidad de esos compañeros receptores, permite un nivel de incidencia cultural y política que las propias organizaciones populares comenzaron ya a reconocer, a orientar y a dirigir.

Y lo más importante a señalar es que, según pareciera indicarlo, nos hallamos apenas en el comienzo... " ('Cine-Militante' Grupo Cine-Liberación (1971)).

Pero tanto la realización de un filme como el funcionamiento del circuito, tienen un sólo momento culminante y que da a ambos razón de ser: nos referimos a la EXHIBICION-ACTO. Pero, ¿ cómo se prepara, se organiza y se realiza una exhibición-acto ? Este interrogante es el que creemos oportuno abordar en virtud de ser el aspecto más técni-

co-específico y pertenecer también a un medio de comunicación que, por lo dicho, aún no dispone de los cuadros técnicos suficientes. Sobre todo si tomamos en cuenta que, aparte de existir ya una considerable cantidad de filmes terminados y algunos más en período de finalización, el cine ha comenzado a ser utilizado como vehículo de comunicación entre el Jefe del Movimiento de masas de liberación argentino y éste, demostrando así la necesidad de la utilización de medios de comunicación políticos adecuados a la década en que vivimos (el Sistema utiliza ya normalmente la comunicación por intermedio de satélites).

Podemos dividir la preparación, organización y realización de una exhibición-acto en dos aspectos técnicos: el "técnico-político" y el puramente técnico.

El aspecto "técnico-político" requiere en primer término la discusión previa de los objetivos a conseguir con la exhibición-ACTO: el debate para la actualización política y doctrinaria para la toma del poder, la práctica organizativa (tanto del grupo organizador como de los concurrentes al acto), recursos financieros, etc.

"Todavía no existe en las organizaciones ocupadas en la difusión de cine político, suficiente claridad sobre la importancia que puede tener cada proyección para extraer de ella una utilidad política mucho mayor. Generalmente se convoca a la gente para "ver u-

na u otra película", y a veces, ni siquiera se estimula una conversación con los participantes una vez finalizada la misma. En cada proyección de cine militante lo que más importa no es la o las películas, sino los participantes y el trabajo político que pueda realizarse con ellos. La película opera a nivel de "informe", de presentación de un determinado tema de pretexto para la convocatoria a la reunión.

En consecuencia, el tiempo de duración de la proyección no debe ser tan largo que impida un trabajo político personal a partir de la proyección con los participantes. Hora y media de proyección es una duración inclusive excesiva para poder abrir con tranquilidad un debate y un trabajo adecuados; más si se tiene en cuenta que por razones de seguridad, de tiempo de los asistentes, etc., la reunión no puede prolongarse excesivamente. (...) Esto lleva a plantear la imperiosa necesidad de la presencia de un organizador político o un pequeño grupo organizador, no de la proyección, sino del ACTO. Lo que puede darle sentido a éste es la presencia de ese o esos compañeros, la discusión previa entre ellos sobre lo que se intenta conseguir concretamente en cada acto; su participación viva en el transcurso de aquél, presentando el tema, estimulando la participación y el debate, orientando a éste hacia objetivos previamente establecidos. Conviene recordar al o los organizadores, la utilización de todos aquellos elementos que faciliten la comunicación entre los asistentes y su participación activa. Esto depende del lugar y del momento, así como de la gente que participe, pero, en términos generales,

podríamos hablar de la utilización de la música (canciones, poemas grabados, etc.), unos mates, un vino, distribución de pequeños textos, diarios o volantes, afiches, no descartando una guitarreada, un recitado, es decir, inventar todo aquello que sirva para crear un clima adecuado a lo que se intenta obtener del acto. Es precisamente de esta participación activa de los asistentes (que no debe dificultar las medidas de seguridad adoptadas), de donde cada proyección de cine político podrá extraer una utilidad política importante, principal objetivo que justificaría el esfuerzo de la realización y difusión de dicho cine). ("Recomendaciones para la difusión de un cine militante" Grupo Cine-Liberación (1969)).

En cuanto al segundo aspecto, el puramente técnico, creemos que podemos aportar un mínimo de conocimientos que entendemos útiles. Para difundir un filme hacen falta solamente cuatro elementos: la COPIA, el PROYECTOR, la SALA DE PROYECCION, y el OPERADOR-TECNICO. (que salvo excepcionalísimas situaciones puede no ser un cuadro de la organización).

LA COPIA

Cuando decíamos "circuito político de cine 16 milímetros", identificábamos la medida del ancho de la película, o sea que las copias tienen 16 milímetros desde un borde hasta

el otro. El largo se mide normalmente en minutos de duración, existiendo tablas de equivalencias minutos-metros y metros-minutos.

Las copias proceden del "negativo", que es el material que se imprime en filmación (al igual que en una fotografía común), y se revela en "laboratorios cinematográficos", los cuales, debido a sus altos costos de instalación y mantenimiento, difícilmente pueden pertenecer a las organizaciones políticas, recurriéndose por lo tanto a laboratorios cinematográficos comerciales. Es desde el "negativo" (o sus equivalentes: "dup" o "reversible") que se obtienen las copias, también generalmente a través de los laboratorios comerciales. El proceso es semejante al de la fotografía: primero se copia en "cuarto oscuro" y luego se revela. El material virgen que se emplea para copiar se denomina POSITIVO, y por lo general, los laboratorios exigen ser provisto por el cliente (cualquier marca sirve: Kodak, Agfa-Gevaert, Ferrania, Fuji, etc.). En casos límites, también se pueden obtener copias desde otra copia, pero la calidad disminuye notoriamente. Actualmente son con base de polyester en vez de celuloide, y no son tan inflamables. Contienen a un costado las perforaciones (orificios rectangulares necesarios para poder arrastrar la película mecánicamente controlada); en el centro está la imagen (que son los "cuadros" o "fotogramas", o sea, las fotografías sucesivas que tomó la cámara de filmación) y, por último, la "banda de sonido" en el otro costado (denominado también "sonido óptico", porque es "leído" por una lámpara del proyector). Para su proyección

se enrollan en carreteles especiales ("bobinas") del tamaño que el rollo requiera (las "bobinas" más grandes aceptan hasta una copia de 60 minutos de duración). El enrollamiento en las "bobinas" se puede realizar por medio del mismo proyector, o si se dispone, por medio de "arrolladoras planas" (mesas especiales).

El manejo de las copias debe realizarse tocando solamente los bordes, porque toda mancha, basura o rayadura que se provoque, es visible en la pantalla, molestando la visión.

Para reconocer el comienzo del rollo se coloca la "bobina" en el proyector y dejando caer un trozo de película, nos tenemos que encontrar con la "imagen" invertida (patas para arriba) y las "perforaciones" hacia nosotros, quedando entonces el "sonido" en la parte interior (ver diagrama).

Con el uso, las copias se ensucian y es conveniente limpiarlas para mantener la calidad de la imagen proyectada. Esta limpieza se puede realizar con alcohol sanitario ("alcohol fino"), aplicando un trapo de manera que envuelva ambas caras de la copia y deslizando ésta al mismo tiempo que apretamos el trapo contra el material. La operación es lenta debido a que no conviene arrollar el trozo limpiado hasta que se volatilice el alcohol completamente (se deja secar cada porción de copia limpiada unos 5 segundos). Usando "tetracloruro de carbono" (que se compra en droguerías industriales) podemos operar más

rápida-mente en razón de que se volatiliza instantáneamente, pero en virtud de ser tóxico, debemos tomar la precaución de no utilizarlo en recintos cerrados.

EL PROYECTOR

Existen proyectores para cada paso cinematográfico (la medida del ancho). Por lo tanto hay proyectores de 70, 35, 16, super 8 y ocho milímetros. El "circuito de cine político" se basa actualmente en el paso cinematográfico de 16 milímetros, como dijimos, y requiere, por lo tanto, proyectores del tipo "16 milímetros con sonido óptico".

Hay muchísimas marcas de proyectores, la mayoría de buena calidad (Bell y Howell, Victor Kalart, RCA, Victor, Bauer, etc.). La experiencia hasta ahora realizada nos hace señalar al Victor Kalart como el mejor aparato para este circuito, porque además de ser el más resistente, está en primera línea en cuanto a calidad de imagen y fidelidad y potencia de sonido. Cada proyector tiene su propio armado y su propio enhebrado, pero no obstante, tienen dibujado el recorrido que debe seguir la copia para ser enhebrada correctamente, lo que determina que cualquier persona puede enhebrar una copia, aún sin haber recibido lección alguna al respecto. De todas maneras es conveniente recibir un simple curso (en media hora se puede recibir este curso y realizar una práctica de enhebrado), a los efectos de no cometer errores, que pueden dañar la copia.

Como los proyectores no son fabricados en nuestro país, suelen venir dispuestos para la corriente eléctrica "alternada 110 voltios", que es distinta a la nuestra ("alternada 220 voltios"). En ese caso es necesario disponer de un TRANSFORMADOR de corriente (se consigue en casas de electricidad industrial. Se solicita un transformador de alternada 110 a 220 de 1.500 vatios). Si se van a realizar proyecciones en barrios, -en donde existe por lo general poca intensidad de corriente eléctrica, lo cual perjudica la proyección, en especial al sonido-, es conveniente entonces conseguir un TRANSFORMADOR-ELEVADOR de corriente, capaz de corregir la corriente p.e. desde 150 hasta 250 voltios. El costo de estos aparatos es de aproximadamente 20 a 30 dólares (nos expresamos en dólares por la fluctuación permanente de nuestra moneda).

Los pasos para el armado del proyector pueden determinarse en el siguiente orden:

1ª etapa:

1: Instalar el proyector en el lugar que previamente se ha elegido para proyector. Retirarle las tapas protectoras y armar los brazos sujetadores de las bobinas, calzando las correas de arrastre correspondientes: 1ª la de rebobinado, 2ª la de retención de la copia y 3ª la de bobinado (arrastre adelante).

2: Colocar la bobina con la copia y la bobina receptora vacía.

3: Enhebrar la copia.

4: Ubicar el parlante (más adelante -cuando hablemos de las salas de proyección- explicamos el lugar preciso), conectando su cable con el proyector.

IIª etapa:

5: Conectar el cable del transformador a un toma corriente. Verificar que la aguja del voltímetro coincida con la marca correspondiente (indica que trabajaremos con la corriente exacta que existe en la línea del lugar).

6: Conectar el cable del proyector al transformador.

7: Encender la llave general del sonido y verificar que llega corriente al parlante, girando la perilla del volumen del sonido (se escuchará un siseo).

8: Encender la llave "lectora del sonido" (activa la lámpara de sonido).

9: Desembragar el aparato (comienzan a actuar los rodillos dentados de arrastre, cuyos dientes calzan en las "perforaciones" de la copia).

10: Encender la lámpara de proyección. ATENCION: CORTAR LA LLAVE DEL MOTOR UNOS 10 MINUTOS DESPUES DE APAGADA LA LAMPARA. (La llave del motor acciona también al ventilador de la lámpara, la cual es de gran poder -normalmente, 750 watos- y genera gran calor. Si no se observa esta precaución, puede fundirse la lámpara).

IIIª etapa:

11: mientras se proyectan los primeros metros se ajusta el "foco", o sea que se acerca o se aleja el lente del proyector a los efectos de que la imagen quede nítida.

12: Inmediatamente de corregido el "foco", se debe nivelar el volumen de sonido y "equalizarlo" (lo que hacemos con la radio: sintonizar correctamente), es decir, equilibrar los sonidos graves y los agudos hasta tener una buena y clara recepción.

IVª etapa:

13: Una vez terminado de proyectar un rollo, se embraga al aparato (sigue andando el motor pero se detiene el arrastre), luego se apaga la lámpara de imagen y posteriormen-

te la lámpara de sonido.

14: Enganchar al final de la copia en la bobina que originalmente la contenía y proceder al rebobinado por medio de la llave correspondiente (recomendamos aflojar las correas de retención y de arrastre, a fin de aliviáñar el trabajo mecánico del rebobinado).

15: Si se trata de un sólo rollo o se trata del último rollo, NO OLVIDAR DEJAR ANDAR AL MOTOR HASTA QUE SE ENFRIE LA LAMPARA DE IMAGEN (colocando la mano por encima de la misma, se apreciará la temperatura del viento que produce el ventilador).

16: Proceder al desarme comenzando por la parte de sonido (enrollar el cable de sonido, desmontar el parlante y colocarle las tapas protectoras), retirar y guardar la copia, etc., dando tiempo a la refrigeración de la lámpara. Una vez que ésta se enfría, desconectar primeramente el transformador del toma corriente y, por último, rearmar la caja del proyector.

NOTA 1: si por cualquier razón se rompiera la copia durante la proyección (mal estado de la copia, error de operación, falla del proyector, etc.), se debe detener inmediatamente la marcha del proyector (los Victor-Kalart poseen un seguro automático de detención), apagando simultáneamente la lámpara de proyección. Se procede entonces a pegar

ambas puntas con cinta adhesiva transparente (tipo "Scotch"), sin superponer los trozos, al igual que cuando pegamos un billete, y cuidando de no tapar las perforaciones, o, para mayor seguridad, tapándolas y luego perforándolas con algo filoso. Se vuelve a enhebrar tratando de que la película quede en la posición última vista y luego de dar marcha (embragar), encender la lámpara de proyección inmediatamente.

NOTA 2: para no correr el riesgo de que fracase una proyección, es imprescindible llevar una lámpara de proyección de repuesto, y, a los efectos de solucionar problemas menores que pudieran suscitarse, es conveniente agregar: a) un destornillador mediano y una pinza, los cuales son también útiles para la instalación de la "pantalla", y b) un rollo de cinta adhesiva de electricidad y uno de cinta adhesiva transparente.

NOTA 3: los proyectores -como todo aparato mecánico-, requieren un mantenimiento basado principalmente en mantener aceitado al circuito de transmisión. Como norma, podemos fijarnos el aceitar al aparato antes de salir para la proyección, cuando estamos haciendo el control de funcionamiento previo. La mayoría de los proyectores tienen una sola entrada de aceite para todo el circuito, y unas gotas bastan para mantener al recipiente interno siempre lleno. Al mismo tiempo es conveniente efectuar la limpieza de las partes que puedan afectar la proyección, y esto se consigue contando con una "baqueta" (como la de uso en armas de fuego) y con un pincel de cerda dura. Este último se utiliza

para limpiar todo el mecanismo visible, y la "baqueta" para ser aplicada entre la "platina" y el cuerpo del proyector. La "platina" está justo detrás del lente, y es la pieza que, cuando colocamos el lente en posición, ajusta a la película y la obliga a deslizarse por una senda ahuecada. Esta senda es la que hay que mantener rigurosamente limpia, por cuanto si existen basuras, estas terminan siendo vistas en la pantalla, como hilos que se mueven).

LA SALA DE PROYECCION

El ideal para utilizar como sala de proyección (aparte de la posibilidad de utilizar una sala profesional, o sea una sala preparada a tal fin) constaría de un ambiente grande, en donde se ubican los asistentes, y de otra habitación, que puede ser muy pequeña, para colocar el proyector.

En caso de disponer de un sólo ambiente, conviene colocar el proyector lo más alejado posible para que el ruido que éste produce, no moleste. Cualquier habitación puede ser utilizada como "sala", y la capacidad de "butacas" estará determinada por el espacio físico disponible.

Existen "pantallas de proyección", pero generalmente -en virtud del costo y de que significa otro bulto más-, no se utilizan. Generalmente es utilizado el recurso de colocar

una sábana sujeta a la pared por medio de cinta adhesiva común (sanitaria o para electricidad), cuidando de que no queden arrugas, sobre todo en el centro. Si no se dispone de una sábana, o también de alguna cartulina grande, se puede proyectar directamente en la pared, siempre y cuando ésta esté pintada con colores claros.

El proyector debe ubicarse atrás -como dijimos- y lo suficientemente alto como para que las cabezas de los asistentes que se encuentren en la línea de proyección no la entorpezcan.

El parlante debe ser ubicado siempre de frente a los concurrentes, y, de ser posible, arriba de la pantalla. Caso contrario, en cualquiera de ambos costados (o debajo de la misma si es que la pantalla está suficientemente alta). El amplificador (que está dentro del proyector) aumenta el volumen de la lectura de sonido y permite una salida potente a través de los parlantes. Como poseen los buenos proyectores 25 o 30 watos de salida, sirven para una audiencia de hasta mil personas o más, si es que la sala -acústicamente- es apta. En este caso es necesario la utilización de dos parlantes conectados entre sí, ubicados uno a cada lado de los ángulos de la pared de la pantalla y dirigidos -cruzados- en dirección de las diagonales.

CeDInCI

ensayos



CeD InCI

cultura y liberación
juan carlos gené

Si este acto constituye un homenaje a quien, como Raúl Scalabrini Ortiz, supo encarnar al escritor comprometido con la muerte de su patria, quisiera concretar mi intervención invitando a una reflexión colectiva sobre nuestra situación cultural dependiente y colonizada. La permanente observación de esta realidad, el diagnóstico constante de las distorsiones que el sistema impone al natural devenir de una cultura nacional, constituye, creemos, una actitud resistente y paso inicial de un cambio que puede significar el comienzo de una acometida concreta contra los valores del sistema.

En primer lugar, salta a la vista que la cultura, en el cuadro de estos valores es una simple escena del quehacer humano separada, especializada, cargada de ambigüedad y al mismo tiempo de un prestigio sospechoso. El sistema selecciona a ciertos hombres de la cultura, por ejemplo, para cargarlos de honor y de prestigio; a otros, los condena al silencio y a la soledad. Es interesante observar como uno y otro de estos destinos están ligados al hacer de ese hombre en su campo; si el hombre de la cultura (escritor, artista, científico, educador, etc.) realiza su tarea dentro de una zona previamente delimitada por el propio sistema, la de supuestos valores científicos o estéticos que se pretenden absolutos y universales, recibe la recompensa del reconocimiento público y oficial. Cuando ese creador, en cambio, vincula la creación a la realidad histórica de su pueblo, es cuestionado y finalmente condenado. Por razones que creo será fácil señalar, se está partiendo en ambos casos de conceptos de cultura que difie-

ren entre sí, o, más claramente, que se oponen: cómo que implican las respectivas concepciones de la vida del dominador y del dominado por una parte y la del intelectual de la resistencia y la lucha popular por la otra.

Para el sistema la cultura es una parte de un todo. Una parte que el sistema necesita preservar como una zona limpia. Así como en una casa se destina un sitio para depositar desperdicios y basura, el sistema de la violencia, del despojo y de la competencia, el sistema de los lobos y de los torturadores, que tiene la totalidad de su espacio cubierto de sangre y de inmundicia, necesita una zona donde pueda depositar sus únicas verdades, sus únicas bellezas. Y ésta es el área de la cultura. Los hombres que allí trabajan se supone deben crear belleza y verdad. En la medida en que lo hagan serán reconocidos y premiados; porque en ellos pretende reivindicarse el sistema entero. Por supuesto que esa verdad y esa belleza no pueden asomarse al resto de la vida humana que el sistema organiza y administra. Si lo hacen, las obras así logradas tienen el nulo efecto de un golpe en "off-side". Como "un ejemplo lo clarifica todo", analicemos un episodio reciente. En 1971 el Estado Argentino reglamentó y organizó el II Salón de Experiencias Visuales. Como su nombre parece indicarlo, se trata de exponer en una sala los experimentos que los artistas plásticos realizaron en función de la renovación que las artes visuales parecen necesitar. Se nombró un jurado y la Subsecretaría de Cultura de la Nación dictó un reglamento según el cual se comprometía a ad-

quirir las obras que ese jurado premiara como las mejores de la muestra. El jurado premió algunas experiencias visuales que al parecer "veían" demasiado: las que recordaban con auténticos medios plásticos, que en el país había presos políticos y que la pícana eléctrica es un instrumento de la represión. Resultado: el Salón de las Experiencias Visuales no pudo ser visualizado por nadie; nunca se inauguró. Al parecer las obras premiadas no fueron adquiridas, y, si lo fueron, nadie las visualiza en ninguna parte. Fueron golpes en off-side.

Por supuesto, aquellos creadores no respetaron las reglas implícitas del juego. Tocar la basura de la vida del sistema, tocar su zona limpia y sagrada. Y hablamos de reglas implícitas las que deben ser dogmáticamente reconocidas sin necesidad de demostración. Porque todo parte de una "verdad" muy simple, tan simple que debe entremocillarse: la cultura debe ser una zona delimitada y clara; una zona de los valores "universales", porque esto permite la fantasía de que se puede hacer cultura sin tocar el problema de la dependencia nacional; se debe hacer cultura (y dicen que se puede) sin cuestionar la economía liberal que despoja al pueblo en beneficio de los monopolios, ni el sistema represivo que la protege. Los valores culturales son universales, y, si no eternos, por lo menos "a-históricos". La falacia principal, se sabe, reside en llamar universal a lo europeo, la primera cultura imperial que conquistó el mundo. Su heredera, la norteamericana, insiste en proclamarse universal de la misma manera.

Americanos del extremo sur del continente, los argentinos hemos entrado en la historia bajo el signo de la dependencia, como todo el Tercer Mundo. A lo largo del siglo XIX se estructuró un país atado a los intereses imperiales ingleses. Como paradójica explicación al problema de una cultura de la dependencia, la entidad que quizá mejor expresó en nuestra historia el sentir y el obrar de una mentalidad colonial, la Sociedad Rural Argentina, año a año muestra sus logros en una gran feria bajo este lema: "Cultivar el suelo es servir a la patria". Y se sabe que "cultura" y "cultivo" son la misma cosa y que hay lenguas en que la misma palabra designa a ambas realidades. Se sabe también que nuestro suelo fue cultivado para el ferrocarril inglés y el ferrocarril fue trazado para el mercado externo; y el mercado externo operó siempre para los intereses ingleses. Esta clara verdad fue expresada con precisión por Raúl Scalabrini Ortiz y sólo ha cambiado en cuanto al centro imperial que nos domina. Hoy es Wall Street, con lo cual en nada cambia el signo claro de la vida argentina: la dependencia.

Si cultura es cultivo, vale decir operación del hombre sobre la naturaleza, está claro que cultura y hacer del hombre son sinónimos. La cultura es la totalidad del hacer de un pueblo, la forma como enfrenta y domina a la naturaleza, como se comunica con ella, como estructura su vida en comunidad, como trabaja y como se expresa, como

ataca y se defiende, como se divierte y como llora. Reinvidiquemos este concepto amplio y totalizador de cultura porque sólo así podremos descubrir nuestra personalidad real y medirla, a través del mismo principio, con la cultura del imperio que nos domina y nos gobierna. Ante todo, veremos que cultura real y resistencia popular son prácticamente sinónimos. Como que la marcha del pueblo argentino en la larga lucha de liberación, por los márgenes que el sistema le deja, está sembrada de creaciones anónimas y personales que significan la línea vital de ese pueblo en lucha, que en los picos de su historia política pasa de la resistencia a la ofensiva, para volver a la resistencia cuando la estrategia de su lucha así lo exige. En la historia de esa lucha, son cultura nacional y real no sólo los cancioneros, los poemarios y las creaciones individuales; también lo son la forma de los ejércitos populares, las organizaciones políticas que el pueblo se da en su base, sus formas familiares y el universo de las instituciones populares, a través de las cuales se organiza espontáneamente la relación humana. Una cultura viva, donde nada hay que no sea humano, hecho por el hombre con sus manos y su vida misma; en lucha permanente contra la penetración de poderosísimos medios técnicos de invasión cultural, los medios masivos de comunicación quienes, como los tanques en el combate, abren brechas y destruyen defensas para dar paso a la infantería de ocupación. Del mismo modo, detrás del mensaje de la televisión, del cine, del periodismo y de la radio, llegan los agentes de los monopolios a realizar su depredación. La cultura del sistema es tan poderosa en medios que empuja a la real cultura na-

cional hacia una remota frontera cultural. Esó sí: empuja lo que no puede digerir ni administrar. Y no advierte que lo indigerible y no administrable es el pueblo argentino mismo. No advierte que ha transformado el país entero en una inmensa frontera que abarca el espacio total de nuestra geografía. Y que en todas partes está vivo el "resto no administrable" que anima la lucha de resistencia y que en este momento, por ejemplo, organiza una gran ofensiva a través del gran movimiento nacional de masas: el peronismo. Tan viva y poderosa está la resistencia cultural argentina que 17 años de televisión, periodismo y radio antiperonistas no han hecho mella en el sentir y pensar peronista del pueblo. Y nuevas generaciones toman el movimiento en sus manos y realizan la estrategia dispuesta por el Conductor con nuevas instancias tácticas que en nada cambian el espíritu secular de la lucha del pueblo. Por el contrario, realizan una actualización doctrinaria que implica reconocer la naturaleza inviolable de las instituciones de la cultura popular.

Para nosotros la cultura es, pues, el total hacer del pueblo. Para el sistema, sólo una parte de su hacer que, se supone, queda a salvo de su violencia, y de su mentira. La maniobra teórica es vana; toda su tecnología es de inspiración militar; sus ciencias sociales parten de la necesidad de retener el dominio del mundo que ya se le escapa de las manos; del mundo que se rebela a partir de proclamar la unidad de la ciencia y del

arte con la lucha de liberación; del mundo que se reconoce culturalmente en la lucha, el mundo de la cultura política que es decir la cultura como totalidad.

En la actual coyuntura nacional día a día se definen los bandos. De un lado la opresión y la cultura de la compra-venta; del otro la liberación y la cultura de la vida. El movimiento nacional recibe a cuantos quieran ingresar en el trabajo de expresar a su pueblo en el frente total contra el enemigo. Si una divisa puede unirnos es el nombre de Raúl Scalabrini Ortiz.

(Palabras pronunciadas en el Acto de Homenaje a Raúl Scalabrini Ortiz realizado por el "MOVIMIENTO NACIONAL LATINOAMERICANO" en la sede de F.O.E. T.R.A. el 29 de mayo de 1972).

AL GRITO DE ESTE PUEBLO

BOLIVIA 1971

GRUPO TERCER CINE

MEXICO : LA REVOLUCION CONGELADA

REALIZADOR : RAYMUNDO GLEIZER

CeDiInCI

tercer mundo



convenio cinematográfico
cuba - chile

Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos han adoptado el acuerdo de suscribir este convenio de colaboración cinematográfica para instrumentar de un modo orgánico y desarrollar en todas sus posibilidades, las estrechas relaciones que existen entre los cineastas de Chile y Cuba, y asegurar su proyección hacia un público que en ambos países ha dejado de ser espectador pasivo, para convertirse, ya que es el pueblo, en multitudinario protagonista de la historia.

Tanto Chile-Films como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos se proponen, a través del conjunto de actividades que este convenio genere, contribuir a un más profundo conocimiento de las realidades de ambos países, llevando directamente a uno y otro pueblo, y a través de la imagen cinematográfica, el testimonio de los esfuerzos y tensiones creadoras, combates, sacrificios y triunfos, que inspirados en una irreductible voluntad de liberación y afirmación de la nación y su cultura, hacen de Chile y Cuba, territorios libres de América.

Los acuerdos adoptados son los siguientes:

- 1) Intercambiar sistemáticamente películas de largometraje argumental, documentales, documentos didácticos y dibujos animados que puedan interesar a uno y otro país, y asegurar para ellos la más amplia difusión. La exhibición de estas obras artísticas o de di-

vulgación será siempre precedida por la información necesaria a su mejor comprensión a través de los medios de comunicación de masas.

- 2) Intercambiar regularmente noticiarios cinematográficos que puedan ser exhibidos total o parcialmente, y de noticias filmadas que serán incluidas en los respectivos noticiarios que pasarán a formar parte de los archivos fílmicos.
- 3) Realizar los trámites necesarios para que la importación de los materiales cinematográficos se efectúe libre de pago de derechos y tasas aduaneras en ambos países. El filme chileno será considerado cubano en Cuba y el filme cubano será considerado chileno en Chile.
- 4) Organizar seminarios para estudiar tanto los problemas relacionados con las experiencias y características de ambas cinematografías, sus planes de desarrollo prospectivo y posibilidades de colaboración, como la contribución que puedan hacer a la difusión del nuevo cine latinoamericano en sus respectivos países.
- 5) Celebrar semanas de cine chileno y cine cubano en la que se exhibirán películas de largometraje y argumento, documentales y filmes didácticos, dibujos animados y noticiarios representativos de un período de la producción de cada país, seleccionados pre-

viamente y de común acuerdo y paralelamente, y con la participación de las respectivas cinematecas, organizar programas retrospectivos que permitan estudiar el desarrollo técnico, artístico e ideológico de ambas cinematografías en el curso de su historia.

A la Semana del Cine Chileno en Cuba, y del Cine Cubano en Chile, cada país enviará una delegación representativa de sus movimientos cinematográficos.

- 6) Intercambiar delegaciones que a través de visitas a cada uno de los países y de relaciones directas entre sus movimientos cinematográficos puedan contribuir a los objetivos enunciados en el encabezamiento de este convenio.
- 7) Intercambiar toda la información que sea posible en relación con las experiencias y realizaciones de orden técnico, así como materiales teóricos, documentos y publicaciones de divulgación concernientes a ambas cinematografías y en relación con la defensa y rescate de la cultura cinematográfica, que en todos los países de América Latina, constituye hoy una parte esencial de la verdadera cultura de los pueblos.
- 8) Intercambiar información sobre la participación y organización de eventos internacionales de cine, y analizar todas las posibilidades de coordinación y colaboración en este terreno.

9) Estudiar la posibilidad de realizar coproducciones cinematográficas en el espíritu de estrechar aún más la colaboración entre una y otra cinematografía, promoviendo la superación técnica y artística de sus cineastas y el encuentro de su obra en una dimensión latinoamericana. En este sentido Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos estudiarán la posibilidad de incluir en este proyecto de producción a otros organismos, movimientos, grupos cinematográficos, o cineastas latinoamericanos.

10) Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, de común acuerdo y en determinadas ocasiones filmarán en uno y otro país noticieros o reportajes especiales destinados al público del país que envía el grupo de filmación.

11) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos enviará a Chile-Films un número suficiente de ejemplares de la Revista CINE CUBANO, para su distribución entre los cineastas, estudiantes y técnicos chilenos. Chile-Films enviará al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos igual número de ejemplares de su revista especializada, así como libros y publicaciones que puedan ofrecer a los cineastas cubanos una visión de la historia, la cultura y las luchas que por la independencia y el desarrollo sostiene la nación chilena.

12) Editar en ambos países y en colaboración, una selección de títulos cinematográficos o relacionados con las comunicaciones culturales y artes de la comunicación.

13) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, enviará a Chile-Films una exposición comparativa del cartel cinematográfico integrado por una selección del cartel cinematográfico en la Cuba revolucionaria y muestras del cartel cinematográfico comercial del período anterior al triunfo revolucionario. Esta exposición será acompañada de un catálogo dirigido a explicar la nueva concepción del cartel como expresión o instrumento de educación plástica. A su vez, Chile-Films enviará al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, muestras periódicas de su producción de afiches cinematográficos, así como de la producción nacional en este campo.

14) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, recibirá estudiantes y técnicos chilenos de diversas especialidades cinematográficas por períodos de hasta tres meses.

15) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos enviará a Chile-Films realizadores y técnicos cinematográficos como aporte al desarrollo de los talleres de creación cinematográfica a través de los cuales Chile-Films como entidad del Estado irradiará su acción a todas las instituciones cinematográficas existentes en el país o en formación. Dichos cineastas colaborarán en los talleres por períodos de hasta seis semanas.

16) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos por conducto de su departamento especializado, la Cinemateca de Cuba, contribuirá a la creación de la Cinemateca de Chile con el envío de copias de películas de largometraje y argumentos y de los documentales cubanos y extranjeros, así como de la documentación cinematográfica complementaria, en el marco de las regulaciones de la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF).

Chile-Films enviará a la Cinemateca de Cuba copias de las películas más significativas de su producción, tanto de largometraje y argumento como documental, y estudiará todas las posibilidades para que, tanto en este período como después de la creación de la Cinemateca de Chile, pueda completarse este envío con copia de los filmes y documentales que permiten tener una visión de conjunto del desarrollo del cine chileno.

17) Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos intercambiarán todas sus experiencias en el campo de la difusión de la cultura cinematográfica y la distribución nacional e internacional, y sobre todo en lo que concierne a sistema de distribución móvil.

18) El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos pone a disposición de Chile-Films los archivos de su Departamento de Experimentación Sonora.

19) Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos intercambiarán, en el marco de sus posibilidades técnicas, grabaciones musicales y otros materiales sonoros e información técnica aplicables al desarrollo de ambas cinematografías en este campo.

20) Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos intercambiarán las publicaciones que recogen los resultados de estudios de investigación sobre el cine y las artes de las comunicaciones en sus respectivos países.

21) Chile-Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, instrumentarán en documento aparte las disposiciones necesarias para la realización de estos acuerdos. Ese documento será incorporado al convenio en calidad de Anexo Único.

Este Convenio tendrá validez hasta el 31 de diciembre de 1972 y sólo podrá ser renovado por acuerdo de ambas partes.

Firmado en Santiago de Chile el día ocho de marzo de mil novecientos setenta y uno, por Miguel Littin, Presidente de Chile-Films y Alfredo Guevara, Presidente-Director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

CeDInCI

un cine militante
jorge sanjinés (bolivia)

Han comenzado los días en que toda acción, toda palabra, todo gesto adquieren un color político, inequívoco, cada día más radicalizado por la progresiva pugna de las contradicciones internas de esta hora de cambios que corre presurosa hacia la liberación de nuestros pueblos. Y el cine, al ser gesto, al ser palabra, acción, imagen y vida hace eco de este fenómeno y se alinea o junto al pueblo o en las filas de quienes persiguen su corrupción, evasión y aniquilamiento.

En número todavía proporcionalmente pequeño ha surgido en nuestra América oprimida un cine rebelde. Su imagen rayada, su banda sonora ruidosa, muchas veces, no son obstáculo para que exista como cine y convoque la atención prescindiendo del color, de las "estrellas", de los miles de extras y los millones de dólares. Porque este cine no conduce a la fuga, no pretende distraer al espectador que hoy busca la verdad y se ha propuesto informarlo, preoocuparlo, impulsarlo a la acción y devolverle la confianza en su propia fuerza. Es un cine, por estas razones, perseguido, saboteado, clandestino en sus métodos de producción y adquiere cada vez más el carácter de un cine emboscada. Es pues un cine revolucionario, militante.

Todo comenzó en los ánimos de la vocación sana que cada joven cineasta poseía. No podríamos decir que comenzó por ser un cine de protesta; se volvió un cine de protesta, entre otras causas y principalmente cuando quienes comenzaban a expresarse chocaron con

las murallas del Sistema que sólo los aceptaba a cambio de la prostitución: monopolios, comerciantes, distribuidores que eran y son sólo sensibles al acicate de la utilidad económica; productores con mentalidad de tratantes y demás piezas de una estructura alienada y alienante llamada el "mundo del cine" que sólo era asequible para los "recomendados" que estaban dispuestos a pensar sólo en la "industria" y a dejar su honestidad lo más alejada posible de los Estudios. Tal la situación para quienes sentían al cine como un instrumento de expresión y poesía. Muchos se desanimaron, se desanimaron, se frustraron, otros ni siquiera pudieron entrar, pero algunos reaccionaron. Esa situación sirvió como detonante de su capacidad de rebeldía y buscando tenazmente expresarse fueron acercándose a la realidad, sumiéndose en la vida, haciendo la práctica social que les permitiría conocer causas y razones. Así nació un cine independiente, fuera del Sistema, que como contraposición al otro cine contaría con características opuestas. Este cine, al radicalizarse más abrazó la problemática social y es hoy en sus representantes más comprometidos el cine revolucionario de la América Latina.

Los que vienen de los países más pobres, allí donde la miseria es la única cara del día, comenzaron por destapar sus objetivos y a descubrir sólo harapos, basura y ataúdes de niños. Allí donde enfocaran estaba presente la muerte, la inanición y el dolor del pueblo. Habían transitado años esas mismas calles "sin mirar" y era la cámara para ellos como una lente de aumento por la que miraban honestamente la realidad objetiva. Se les

planteó pronto la pregunta, ¿ qué hacer ? Se dieron cuenta que si estaban allí como espectadores, poseedores de una cámara carísima y de una actitud que no era la de asumir la muerte o el hambre como hechos cotidianos, era porque otros se habían condenado; era porque otros habían dejado de comer para que ellos pudiesen hacerlo; otros habían dejado de estudiar para que ellos pudieran llenarse de conocimientos; otros habían doblado las espaldas, gemido; muerto o explotados o torturados, asesinados. Otros hombres, miles, millones habían dejado de ser para que ellos pudieran ser lo que eran. Es decir había pues una gran deuda con el pueblo.

De esta conciencia surgía el compromiso; el dominio de que se era responsable y que esta responsabilidad debía actuar porque el tiempo era escaso. Esta misma responsabilidad obligó a la búsqueda de la explicación, que ineludiblemente resultó ser una explicación política: la situación de continua dependencia, posible gracias al servilismo de las clases dominantes, identificadas con los principios y metas del poder neocolonial, imperialista. Un enemigo en el que desembocaban todas las causas; una razón política que exigía una actitud política.

Y aquí se planteó para algunos la duda. ¿ Se debía hacer un arte, un cine político ?

Existía toda una traumatización frente a este problema. Han sido precisamente las fuer-

zas reaccionarias las que han creado un mito del "arte por el arte", de la "belleza en sí", del "universalismo", para un artista que se precia de tal, dentro de la sociedad burguesa, el tema político era tabú. No se podía descender al terreno político a riesgo de ser tildado de panfletista, sectario, etc. Y es que la burguesía ha predicado siempre el apoliticismo como un carácter de su concepción de la vida segura, privada, egoísta. Desde luego que resulta esa también una posición política puesto que se ubica dentro de un estilo de encarar la relación social y produce sujetos apolíticos que son furibundos anti-socialistas, por ejemplo. El imperialismo fomenta sistemáticamente esa animadversión del artista burgués por todo lo que sea político. Financia, por lo mismo, numerosas revistas, agencias, centros culturales, personajes, etc., que predicán el apolitismo como política. El imperialismo desea y necesita la evasión, el desinterés por la cosa social, el conformismo de las fuerzas pensantes. Se interesa por el desarraigo de los artistas y por su encandilamiento con la fosforescencia de la cultura consumidora.

Para muchos lo que buscaba el enemigo comenzó siendo una pauta de lo que no debía hacerse y para otros era claro que lo político era profundamente inherente a la realidad objetiva, que toda actividad humana, le es relativa porque forma parte indivisible del contexto y de la estructura de la sociedad. Todos, en cualquier parte, estamos emitiendo opiniones, o tomando actitudes que son descifrables políticamente. Y es más: si la vida y sobrevivencia de nuestros pueblos y nuestras culturas dependen de hechos concretamen-

te políticos, el arte no puede ser apolítico, ajeno e indiferente porque el arte es ante todo un medio poderoso de conocimientos y su aporte puede contribuir grandemente a la dinámica histórica.

Y así encontramos ya un cine militante que traspone las fronteras de la denuncia y va más allá, a la explicación minuciosa de los mecanismos que determinan la miseria del pueblo, a la identificación de los organismos que sirven a la expoliación y a la penetración foránea, al reconocimiento de los personajes y cipayos que hacen posible la entrega y que viven y prosperan consumiendo las energías del pueblo.

La tarea de este nuevo cine es vasta y difícil. En la medida en que tenga éxito y se difunda, el grado de conciencia revolucionaria podría aumentar. Por otra parte, en la medida que sea bien logrado, su poder de convencimiento será mayor. Forma y contenido se corresponden y cuando más lúcida y propia le sea la forma a un filme revolucionario más poderoso será su impacto, más grande su alcance. El mejor cine revolucionario que existe es también el más hermoso.

Ahora bien, es claro que no basta con que la obra esté concluída y sea perfecta. Ese criterio corresponde a la actitud metafísica, estatizada del arte burgués. Es indispensable que alcance al pueblo, que establezca la relación vital para la que es concebido y realiza-

do.

Sólo en contacto con el pueblo que lo necesita es que puede ser considerado como un cine revolucionario. No se hace para los que van a gozar de él sino para los que lo necesitan. Influye en el proceso histórico, enjuicia, critica y produce cambios. Es un cine que en términos dialécticos contribuye a transformar, mediante el conocimiento liberador que contiene, el mundo, la realidad objetiva.

CeDInC | ante un cine nuevo
(chile)

¿ Cuándo comenzó en Chile la realización de un cine vinculado al trabajo político ?.

Pensamos que su aparición en forma definitiva concreta e inconfundible se remonta a 1971. Existen algunos antecedentes del año 1969 que más bien corresponden a denuncia sin politización clara. Retrocediendo más al pasado se encuentran dos películas "La Marcha del Carbón" y "Las banderas del pueblo", ambas de Sergio Bravo, que desgraciadamente tuvieron una difusión reducida, se encuentran actualmente perdidas y prácticamente son desconocidas para los realizadores actuales.

¿ Cuáles son las obras, los temas que encaran y los autores de las películas militantes hechas ? ¿ Son obras individuales o realizadas por grupos de trabajo ?

- 1963 LA MARCHA DEL CARBON de Sergio Bravo.
Marcha de los obreros durante la gran huelga del carbón en tiempos del Presidente Alessandri.
- 1964 LAS BANDERAS DEL PUEBLO de Sergio Bravo.
Película de montaje sobre el movimiento popular tomado históricamente. Filmada sobre la campaña del año 1964 de Salvador Allende.

1969 DESNUTRICION INFANTIL de Alvaro Ramírez, producción Cine Experimental, Universidad de Chile.

Denuncia del problema de la desnutrición infantil, (70% de la población infantil chilena carece de una alimentación adecuada).

TESTIMONIO de Pedro Chaskel, producción Cine Experimental, Universidad de Chile.

Denuncia de las dramáticas condiciones del Servicio Psiquiátrico que funciona en una vieja construcción, antigua prisión peruana, adosado al moderno Hospital Regional de Iquique.

HERMINDA DE LA VICTORIA de Douglas Hubner, producción Cine Experimental, Universidad de Chile.

Toma de terrenos de los pobladores sin casa en los suburbios de Santiago.

1970 MIGUEL ANGEL AGUILERA de Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, producción CUT y Departamento de Arte Cinematográfico, Universidad de Chile, Valparaíso.

Reportaje sobre la muerte de un muchacho de las Juventudes Comunistas, baleado por un policía de civil, durante un Paro General, organizado por la Central

Unica de Trabajadores, durante el último año de Gobierno de Frei.

REPORTAJE A LOTA de José Román y Diego Bonacina, producción CUT y Departamento de Arte Cinematográfico, Universidad de Chile, Valparaíso.

Reportaje a las condiciones de vida de los mineros del carbón.

VENCEREMOS de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, producción de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Contrastes e injusticias del sistema que desembocan en la violencia y culminan con el triunfo de la Unidad Popular.

CASA O MIERDA de Carlos Flores y Guillermo Cahn, producción del Tercer Mundo.

Vida y luchas de los pobladores y dirigentes de los "sin casa" en el Campamento "La Unión".

BRIGADA RAMONA PARRA de Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal y Leonardo Céspedes, producción de DICAP (P.C.).

Reportaje a las Brigadas de las Juventudes Comunistas, dedicadas al rayado de propaganda mural, durante la campaña presidencial última.

MIJITA de Patricio y Sergio Castilla, producción Unidad Popular. Documental sobre los problemas y condiciones de vida de la mujer proletaria.

Como puede apreciarse no existe una norma general y se encuentran tanto obras individuales como trabajos en equipo de dos o tres personas. Si el hecho de que todas las obras terminadas en 1970 fueron realizadas en forma colectiva tiene algún significado para el futuro o se trata de una simple coincidencia es algo que todavía está demasiado cercano para poder juzgarlo.

¿ Qué tipo de cine militante se ha realizado ? ¿ Cine de agitación ? ¿ Cine de concientización ? ¿ Cine de denuncia ? ¿ Cine de contrainformación ?

Es difícil llegar a una clasificación neta de las películas, más bien creemos que en mayor o menor medida la gran mayoría comparte, en proporciones diferentes por cierto, todas las características enunciadas. Quisieramos agregar que las obras correspondientes a esta etapa de nuestra producción son resultado de una urgencia y una necesidad de expresión y aporte al proceso político y social que vive el país que obligó a los cineastas a una acción que en cierto modo se antepuso al análisis teórico específico y que recién ahora deberá realizarse a la luz de los resultados de la confrontación de las películas con el público.

¿ Dónde han sido producidas esas películas ?

Básicamente se ha realizado la producción en Cine Experimental de la Universidad de Chile, incluso la gran mayoría de las películas financiadas fuera de este grupo han sido realizadas por miembros o con equipos y asesoría técnica de Cine Experimental. Sin embargo es un hecho positivo a subrayar la aparición de nuevos organismos productores como la Central Única de Trabajadores (CUT) en combinación con el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile de Valparaíso, DICAP (P.C.) y el Tercer Mundo.

¿Cuál ha sido la participación de las organizaciones sindicales, políticas o populares en la producción o realización de las películas hechas ?

Existe un contacto bastante directo, tanto en cuanto a financiamiento, como a trabajos en el terreno durante las filmaciones y posteriormente para las proyecciones. Han intervenido en el financiamiento de los trabajos organismos como la Unidad Popular, la Central Única de Trabajadores, El Partido Comunista. Durante las filmaciones han colaborado además el Comité Revolucionario de los sin casa y Sindicatos obreros.

¿ Hicieron alguna experiencia de noticiario sindical ? ¿Cuál fue el resultado ?

El departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile en conjunto con la CUT hicieron una primera experiencia. Sin embargo este es un frente de trabajo que en cierto modo todavía está pendiente.

¿ Existe alguna forma de asociación o coordinación entre los compañeros que realizan un cine militante ?

Dé hecho actualmente se agrupan en el Comité de Cineastas de la Unidad Popular. Por otra parte existe el grupo de trabajo de Cine Experimental que sirve de nexo entre la mayoría de los compañeros.

¿Cuál es la técnica más usual utilizada para la realización de este cine: 16 mm., super 8, sonido directo, tipo de equipos, procesados, etc. ?

Practicamente toda la producción es en 16 mm., con filmadoras Arriflex S. T. y Paillard Bolex, todavía no se dispone de sonido sincrónico y las instalaciones para grabación de sonido óptico son muy deficientes.

¿ En qué medida participan las organizaciones populares de la difusión del film ? ¿ Es simplemente difusión o existe una utilización política de los materiales mediante discusio-

nes, charlas, etc., acompañando las proyecciones ?

Para contestar esta pregunta es necesario dejar en claro, primero, que las condiciones políticas chilenas -antes y después del 4 de setiembre han permitido un tipo de difusión distinta y no nos parece exagerado decir imposible, en países de una fuerte estructura represiva. De esta manera nuestros films han sido proyectados en televisión por ejemplo (incluso en el Canal Nacional). Fuera de esto hacemos innumerables proyecciones en sindicatos, poblaciones, centros de madres, comités de la Unidad Popular, etc. Estas proyecciones no responden en este momento a un plan integral de distribución, sino más bien a una responsabilidad que han tomado distintas organizaciones, Cineteca de la Universidad de Chile, Centros de alumnos, Federaciones de Estudiantes, CUT., etc. Es evidente eso sí, que esta situación no puede continuar, por lo que estamos enfrentando la organización de un sistema de distribución más coherente, a nivel nacional. Hay que dejar en claro, además, que los mecanismos de vinculación con el público, tales como foros y otras formas de apreciación no han sido explotados por nosotros pues nuestro principal interés es llegar en la forma más masiva posible, por las condiciones políticas y la forma en que se desarrolla el trabajo político en Chile. No queremos decir con esto que en el futuro no encaremos el problema de la incorporación de sistemas de vinculación directa con el público (discusiones, foros, etc.).

¿ Qué cantidad de espectadores tienen estas películas ? ¿Cuál ha sido su repercusión cultural, política, etc. ?

Es difícil dar cifras pero en todo caso se puede hablar de una difusión masiva que incluye la televisión y funciones al aire libre a pobladores y organizaciones obreras.

¿ Cuáles son las mayores necesidades que existen para la continuidad de ese trabajo ?

Para mantener el ritmo de producción existente las necesidades son de tipo económico. Para aumentar la producción también existen problemas de equipamiento (por lo menos en 16 mm.) y más adelante incorporación de nuevos cuadros técnicos y artísticos. Estos problemas, a los que hay que sumar el de la exhibición en todo el país, se están encarando y pensamos que serán solucionados por lo menos parcialmente en el curso del año 1971.

¿ Qué proyectos encaran los realizadores de un cine militante actualmente ?

Se está trabajando en diferentes tipos de proyectos que cubren una amplia gama que va desde la situación de la minoría mapuche en el Sur de Chile hasta el problema del alcoholismo, pasando por la documentación de las primeras realizaciones del Gobierno Popu-

lar. La presencia del imperialismo y el rescate de nuestra historia y nuestra cultura son también temas que se están abordando.

¿ Qué diferencia existe para este cine entre el papel que jugaba antes del triunfo de la Unidad Popular y el que debería jugar en la etapa actual ?

Pensamos que este es un problema que debe ser meditado con mucha seriedad y en confrontación y autocrítica permanente de las obras que se realicen. La discusión correspondiente no se ha llevado en forma organizada, pero no por eso ha dejado de existir en forma intensa entre los realizadores. En términos generales podríamos decir que en el fondo no debiera haber diferencias muy grandes sobre todo si consideramos esta primera etapa del Gobierno Popular y si tomamos en cuenta los planteamientos más generales existentes. Por supuesto se produce un cambio en lo que se refiere a las instituciones que de alguna manera están adquiriendo significados distintos a los que tenían antes, nos referimos a las Fuerzas Armadas, Policía, a los organismos estatales y el gobierno propiamente tal. Tal vez esto sea un factor positivo incluso, en cuanto a que obliga a los cineastas a una mayor profundización y a dirigir sus acciones menos en contra de las expresiones externas y directas de los organismos de represión y más a denuncia y desmistificación de los grupos, fuerzas e intereses de clase en última instancia, que se movían tras la represión violenta del movimiento popular y que siguen existiendo. Por otra

parte el cine militante tiene en este momento la doble misión de aportar: 1) la incorporación del pueblo a una participación activa en la gestión y las tareas que se plantea el Gobierno Popular; 2) el redescubrimiento de Chile, por y para los chilenos: aportar una nueva visión de nuestro presente, nuestro pasado y nuestro futuro. Una visión crítica que deberá reinterpretar nuestra realidad aplicando nuevos valores e integrándose a la construcción del socialismo en Chile.

¿ Que tipo de relaciones tienen con otros grupos de cine militante de América Latina ?
 ¿ Cómo deberían ser a criterio de Uds. esas relaciones ?

Nuestras relaciones con otros grupos desgraciadamente son reducidas y fragmentarias, parece ser que los cineastas latinoamericanos, y nos incluimos nosotros, son poco aficionados a la correspondencia. Sin embargo creemos que aunque hasta ahora muy lentamente, lazos se han ido estableciendo y estrechando, las oportunidades del encuentro personal de los realizadores, ya sea en Viña del Mar, en Mérida o en Berlín, han contribuído mucho a esto, esperamos que sigan produciéndose. Es indudable que cada vez se hace más necesaria la existencia de algún organismo que de alguna manera centralice y reparta información, organice el intercambio de películas y sirva de nexo para los contactos directos entre los cineastas de América Latina.

la recuperación del pasado
josé massip (cuba)

La tribuna ha sido construída en el sitio preciso. Allí, hacía exactamente cien años, Céspedes desencadenó lo que Martí hubo de calificar de "terrible y legendaria década". Ahora, erguido en la tribuna, Fidel Castro, se ha asido de la fría lluvia que le rocía rostro y uniforme y que es igual a la que en el día original rocío rostro y atuendo de Céspedes, para abrir, con llave reluciente de analogías, una de sus intervenciones más trascendentales. Se recuerda, entonces, a Céspedes en Yara, empapado todavía, después del primer combate que es una derrota, diciéndole al puñado de rifles leales que le rodea, lo mismo que dijera Fidel Castro al puñado de sus rifles leales después de Alegría del Pío: "Ahora sí que ganamos la guerra." Se comprueba, asimismo, que José Martí está hablando esa noche con la voz de Fidel Castro. Porque si Fidel dice: "... si para luchar esperamos primero reunir las condiciones ideales, entonces la lucha no habría comenzado nunca", ya Martí dijo: "... las revoluciones no triunfan si aguardan a que la naturaleza humana cambie".

Mas no es Fidel Castro, con todo su reconocido genio, quien extrae de su cabeza, como prestidigitador, las analogías históricas, pues no son éstas trabajo de imaginación brillante, sino obra de la historia misma. Habiéndolo comprendido así, que es paso decisivo para que la historia sea parte real del conocimiento, Fidel llega a decir temprano: "En Cuba sólo ha habido una Revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868". Y he aquí que queda al descubierto la dimensión racional de la

intuición que nos había hecho engarzar, por ejemplo, a Ignacio Agramonte con Julio Antonio Mella.

No, la casualidad no es tan poderosa como para haber hilvanado de sorprendentes analogías nuestros últimos cien años. No, pues entonces las mismas no hubiesen podido desbordar tiempo y espacio de esta Isla. Porque para empezar, cuando en 1869 el Conde de Balmaseda asuela los campos de Cuba, calcinando, arrasando, violando, asesinando y reconcentrando, establece un modelo para que veinticinco años después Weyler le perfeccione el genocidio y lo erija en trágica anticipación de lo realizado por fascistas en Europa, franceses en Argelia y norteamericanos en Corea y Viet-Nam. No, la Revolución Cubana no comienza el primero de enero de 1959, viene disparada desde hace cien años y traspasa la historia de la Isla de un siglo a otro como una única constelación de Demajaguas, Zanjones, Baraguases, Dos Ríos, Moncadas y Playas Girón, pues no es la última de las guerras de independencia de la América Latina contra España, sino la primera de las guerras modernas de liberación, como lo proclama toda su conformación militar, política y económica.

Sólo que el pueblo había extraviado el largo camino de su continuidad revolucionaria. Se lo había bloqueado la colonización cultural del imperialismo yanqui, sus cabezas de hidra en libros, periódicos, televisores, radios, cines, ateneos, tribunas de politicastros

y lenguas de cretinos y lacayos devorándole a ese pueblo el pasado sin el cual le es imposible reconocerse a sí mismo. De manera que para reestablecer nuestra identidad revolucionaria desmembrada había que emprender la búsqueda de los 400.000 muertos de la reconcentración weileriana; del estoicismo de Céspedes cuando prefiere el fusilamiento del hijo a la claudicación; de las hazañas de la guerrilla urbana de los años 30; del perfil de Martí como gigante no solo del país, sino de la humanidad; de las cenizas de la magnífica ciudad incendiada por sus ciudadanos antes que entregarla al enemigo; emprender, en suma, la búsqueda de la memoria de todo un pueblo, de toda una nación. Porque teníamos que mostrarnos a nosotros mismos y al mundo, cómo es que hemos sido, a su debido tiempo, Argelia y Corea y Viet Nam y cómo no somos esa fácil Revolución Cubana que según pretenden ignorantes o maliciosos ha consistido en tomar por sorpresa al imperialismo, sino la difícilísima Revolución Cubana que ha culminado cien años de lucha en los que en dos ocasiones ha visto perecer cada vez a un tercio de sus habitantes y ha podido forjar en su fragua, como metal propio, a dos grandes revolucionarios llegados de otras tierras: Máximo Gómez y Che.

A esta recuperación del pasado, sin la cual el presente no es más que una existencia amputada, ha dedicado nuestro cine, desde fines de 1967 todo su cine ficción y parte de su cine documental, en un ciclo que podría llamarse de la temática histórica y que se cerró en el año 1971. Se comprende que deba esperarse más tiempo

para enjuiciar la contribución de ese ciclo en este singular combate del amplio frente de batalla de la ideología revolucionaria. Podemos intentar, en cambio, una evaluación abreviada y provisional de lo que ha representado la historia como tema para nuestro cine y en particular para nuestro cine ficción.

La historia como tema ha significado, en primer lugar, para nuestro cine ficción, la posibilidad de abordar nuestra realidad contemporánea desde un punto de vista inédito. Pero se trata también de un reto, porque si este abordaje lleva inevitablemente, por una imposición —como hemos visto— de la historia a un resultado analógico, de manera que Maceo es Che y la primera carga al machete el Moncada, la efectividad estética de ese resultado analógico está en relación directa con la posibilidad de llevar a cabo una renovación en el lenguaje interior de nuestro cine ficción.

Los dos principales pilares sobre los que se han sostenido las ideas del contenido de nuestro cine ficción han sido el enfrentamiento con el enemigo de clase y la apología de la Revolución. Sin embargo, no siempre nuestro cine ficción ha podido evitar una expresión simplificadora y a veces simplista de este contenido. Aún así, la totalidad de los realizadores de nuestro cine ficción ha deseado que el resultado de su trabajo sea considerado no exclusivamente como una obra revolucionaria, sino como una obra de arte revolucionario. Aquí, surge, una vez más, la necesidad de establecer una diferencia entre

panfleto político y obra de arte político. El primero, a pesar de la manera prejuiciada y peyorativa con que suele utilizarse el vocablo "panfleto", es, por derecho propio, un medio legítimo de exponer ideas políticas a través de razonamientos y en este caso la cuestión se reduce al hecho de que existen panfletos políticos de buena y de mala calidad y aun panfletos políticos geniales, como El Manifiesto Comunista, donde, además, hay mucho de obra de arte. Ahora bien, una obra de arte revolucionario no es la exposición de ideas revolucionarias a través de razonamientos, sino a través de imágenes, es decir, a través de un sistema de signos y representaciones estéticas de la realidad.

La elaboración de semejante sistema no sólo es indispensable para la existencia objetiva del arte, sino en el caso del arte revolucionario, para la existencia del mismo como acontecimiento socio-cultural significativo. Mas, esto es sólo posible si se logra establecer una doble relación de expropiación y ruptura con un sistema de signos y representaciones previo. Expropiación y ruptura, porque aunque el nuevo arte revolucionario debe constituirse, en sus últimas consecuencias en reemplazo y no en elaboración de la tradición anterior, habrá de llevar, inevitablemente, en su seno no pocos rasgos elaborados de esa tradición.

El primer obstáculo de nuestro cine ficción en el objetivo de transformarse en un arte revolucionario significativo ha sido el vacío de una verdadera tradición de cine nacional, lo

que ha representado, además de la ausencia de una experiencia técnica acumulada, la ausencia de un lenguaje autóctono evolucionado. Para los cineastas cubanos, por ejemplo, ha sido en absoluto imposible una equivalencia de aquella legendaria rebelión encabezada por Victor Manuel y Amelia Peláez contra el academicismo de sus maestros de San Alejandro, a los que se opusieron en la concepción misma de la pintura como arte, pero de los que supieron expropiar, además del rigor de la ejecución de la técnica, el rigor de la actitud hacia su profesión.

Nuestro cine ficción ha llevado a cabo el proceso de expropiación y ruptura, no con un cine nacional que no podía ser tomado en consideración como precedente, sino en relación con el cine de otros países. Es entonces que la extrema debilidad de una tradición especializada se muestra como hecho negativo que no puede ser neutralizado por la presencia de tradiciones paralelas más ricas (por ejemplo, en la plástica, la música o las diferentes artes literarias). Y es que el "rapport" con el cine de otros países, como punto de partida para el desarrollo de un cine nacional que aspire a la condición de arte revolucionario, constituye una experiencia llena de inconvenientes y peligros. En primer lugar, porque el cine de otros países -el cine "mundial"-, tomado como un todo carece de la homogeneidad y coherencia culturales que permiten a una verdadera tradición servir de base para el desarrollo de un nuevo movimiento en el arte. Pero sobre todo, porque en el cine mundial, visto en su conjunto, ha predominado abrumadoramen-

te la concepción de la obra como un objeto mercancía, es decir, como la antítesis objeto mercancía, es decir, como la antítesis de su intrínseca naturaleza artística e ideológica, por lo que, la obra promedio del cine mundial tiene casi siempre un fuerte carácter alienado.

Es contra ese carácter alienado, que actúa como freno de su realización como arte revolucionario, que nuestro cine ficción ha llevado a cabo y ha de seguir llevando a cabo un proceso de ruptura. En cambio se ha expropiado, y ha de seguir expropiándose las experiencias que en el mismo seno del cine mundial se oponen a la alienación desmesurada del mismo. Debe tenerse en cuenta que en la dialéctica de esta situación, ha comenzado a pesar, en determinado momento, la inevitable y a menudo inadvertida acumulación cuantitativa de obras, esto es, de experiencia en el dominio de la técnica, de la forma y de la comprensión del contenido. Es la acumulación cuantitativa y sus resultados cualitativos lo que hace posible que el doble proceso ruptura-expropiación pueda ser transferido al seno mismo de nuestro cine, acelerando su desalienación y haciendo "envejecer" con rapidez esquemas estilísticos que a primera vista y en determinadas circunstancias llegaron a parecer más duraderos.

Cuando el tema de la historia irrumpe casi de improviso en toda esta "secuencia" de nuestro cine ficción, lo hace transformándose en el más poderoso de los agentes de desalienación que han intervenido hasta ahora en el desarrollo de todo nuestro cine en su

conjunto.

No podía ser de otra manera, pues al participar en la recuperación de nuestro pasado; al realizar una introspección en la continuidad revolucionaria de la Isla; al poner en marcha los engranajes que hacen posible la articulación de las analogías; al llevar a cabo, en fin, un reconocimiento y una investigación de nuestra historia que se transforma automáticamente en conocimiento de nuestra realidad contemporánea; el tema de la historia en nuestro cine ficción enriquece considerablemente la naturaleza artística y revolucionaria del mismo. Como consecuencia de ello, el tema de la historia ha propiciado, además, una madurez en la originalidad del lenguaje que ha hecho posible que nuestro cine ficción no sea más un rezagado en relación con nuestro cine documental y con nuestro noticiero.

Sin embargo, este verdadero salto adelante de nuestro cine ficción propiciado por el tema de la historia, probablemente, cuando pueda ser contemplado con la perspectiva del futuro, no constituya otra cosa que el impulso inicial para saltos todavía más importantes.

La Revolución Cubana cuenta, como una de sus decisivas realizaciones, la culminación del proceso de formación de nuestra nacionalidad, lo que ha conllevado, paradójicamen-

te, el desarrollo de una negación de esa culminación. Véase si no, cómo, cuando hemos adquirido una conciencia más aguda y profunda de nuestra existencia nacional, cuando el patriotismo depurado, de chauvinismo deviene, en una virtud generalizada, es que comienza a desarrollarse a su vez una conciencia supranacional que nos proporciona una dimensión nueva en nuestra ubicación histórica; no sólo existimos como pueblo dentro de la nación, sino más allá de ella: somos parte del Tercer Mundo, somos parte de la humanidad y también existimos en ambos. ¿ Acaso no hemos aprendido a sentirnos como si también fuésemos Viet-Nam, América Latina, Guinea ? ¿ No se ha derramado acaso nuestra sangre más allá de nuestro espacio insular ? Y si nuestro cine documental ha iniciado ya con éxito su ciclo internacionalista, ¿ cuál podría ser la equivalencia en nuestro cine ficción de ese ciclo ? No existe profeta que pueda predecir cómo será la línea general estilística y formal de ese ciclo posible, pero no es aventurado afirmar que la misma sería el resultado de inéditas rupturas y expropiaciones desencadenadas por el ciclo del tema histórico.

Otro tanto habrá de ocurrir cuando esta vez todo nuestro cine logre erigir una nueva columna sobre la cual ampliar las ideas de su contenido partiendo del nuevo espíritu crítico surgido en el Año de los Diez Millones como una tendencia ideológica imprescindible para el avance de la Revolución. La, en su inicio desgarradora tarea de autocrítica, está destinada a crecer con el crecimiento de la capacidad revolucionaria y será capaz de

concebir un cine nuevo tanto en sus métodos de producción, como en su técnica, en su forma y en su contenido.

Resumiendo: el ciclo del tema histórico ha representado, por su gran poder desalienador, la superación del ciclo mimético-neorromántico de nuestro cine ficción y es, a su vez, el precursor de un cine en el que se sintetizará la vanguardia artística y la vanguardia revolucionaria.

Esperamos el advenimiento de ese cine con optimismo, pero al mismo tiempo, con ansiedad.

CeD InCI

Al:

DIRECTOR DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Coronel (RE), ADOLFO RIDRUEJO

S / D

De nuestra consideración:

Los abajo firmantes en representación de las Instituciones entidades y agremiaciones que se consignan, tenemos el agrado de dirigirnos al Señor Director, a fin de solicitar su gestión personal para la autorización de la difusión de la película tucumana, "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales".-

Obedece esta inquietud a los siguientes motivos:

- 1ro) - "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales", es un fiel testimonio de la situación de vida de una familia campesina tucumana y ejemplifica con total autenticidad, por haber sido filmada en escenarios naturales y cuyos protagonistas son personajes de la vida real, los problemas generales que atravieza a nivel social y económico, la gran mayoría de los pequeños productores y trabajadores de nuestra provincia.-

testimonios de tucumán

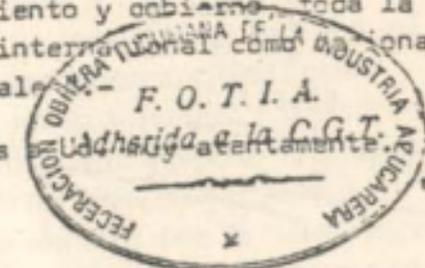
DOCUMENTOS PRODUCIDOS POR CANAL 10 (TUCUMAN)

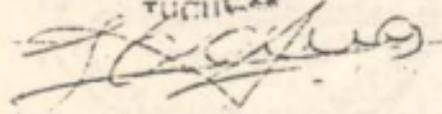
realización g. vallejo

- 2do). - "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales", es una muestra de arte cinematográfico valorizada por la crítica especializada internacional y que en virtud de ello y de los premios obtenidos, ha llevado a la cinematografía tucumana, al primer plano en las expresiones del cine mundial.-
- 3ro) - "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales", obtuvo los siguientes premios internacionales: "Gran Premio Internacional de cine de Manheim (Alemania Occidental), 1971 - "Premio al mejor film del Jurado de la FRIPESCI, (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica).- "Mención especial de la OCIC", (Oficina Católica Internacional de cine).-
- 4to) - Consideramos de vital importancia para nuestra provincia y del país, que esta valiosa expresión cultural que nos pertenece, pueda ser difundida de inmediato y lograr así concretar los patrióticos fines que la engendraron y le dieran vida.-
- 5to) - Dada la actual situación del país en que es necesario el esfuerzo común, con este petitorio sintetizamos el anhelo de todo Tucumán y esperamos que el mismo sea acogido por el Sr. Director, con igual espíritu.-

- 5to) - Para ampliar la información y los antecedentes de este film (que justifican este petitorio), incluimos para su conocimiento y gobierno, toda la información que se ha expresado tanto a nivel internacional como nacional sobre, "El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales".

Sin otro motivo, saludamos

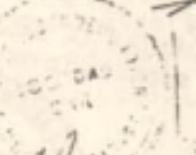


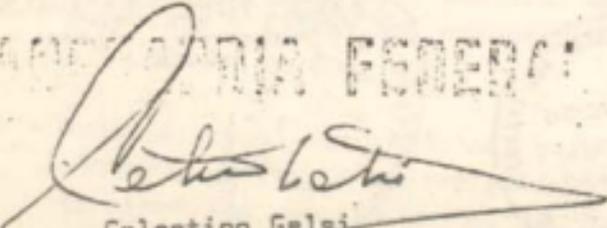

 DELEGACIÓN
 TUCUMÁN

 PEDRO ANGEL PEREZ
 SEC. PRENSA Y PROPAGANDA

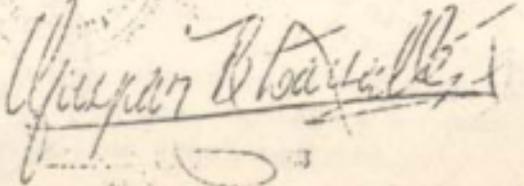

 DELEGACIÓN DEL SURCO DE TUCUMÁN
 ASOCIACIÓN DE LA
 INDUSTRIA DE TUCUMÁN
 Y SUZUYA


 FEDERACION EMPLEADOS DE LA INDUSTRIA TUCUMANA
 F. E. I. A.
 TUCUMÁN


 MIGUEL ROLANDO GRANERO
 SECRETARIO GENERAL
 F. E. I. A.


 FEDERACION INDUSTRIAL TUCUMANA
 TUCUMÁN


 Celestino Galsi
 Presidente



"¿ NI VENCEDORES NI VENCIDOS ? " : LA PELICULA DEL G.A.N.

La tentativa de un productor cinematográfico de hacer dinero a cualquier costo, se ha confabulado con la política del régimen de no reparar en tergiversar una vez más la historia reciente de nuestro pueblo para imponer sus designios antinacionales . El resultado de esa confabulación, a la cuál la ideología integracionista y desarrollista prestó su más resuelto apoyo, es una obra destinada a contribuir a la tentativa confusionista y de despolitización popular, inaugurada en 1955 con el terror, continuada en el 58 con el "integracionismo", proseguida en 1962 con la "disociación", y reafirmada hoy mediante la combinación de todas esas maniobras anteriores.

La película tuvo como primeros espectadores a los personeros más siniestros de la Libertadora y del régimen; luego se la retuvo a la espera del momento oportuno de su lanzamiento, y hoy, la autorización de su difusión, coincide plenamente con las maniobras del partido militar dirigidas -en su desesperado retroceso- a crear una falsa imagen de salida institucional y seudodemocrática, cubierta -como bien señalará el General Perón- de malas intenciones y trampas.

El pueblo peronista no se engaña frente a esta maniobra más, como no se ha enga-

bla
 bla
 bla

fiado nunca frente a todas las pasadas maniobras. La conciencia política alcanzada en estos 27 años de Revolución Justicialista le permite, dar una clara respuesta a toda propuesta confusionista y ello se verifica en el caso de esta película, en cada exhibición que de la misma se realiza. La interpretación tramposa que se da a través de los textos del film no alcanza de ningún modo a amordazar la verdad violenta que tienen las imágenes de 10 años de vida nacional, tanto para quienes los vivieron en carne propia, como para aquella generación a la cual se le trató siempre de ocultar tales imágenes, testimonio indestructible de una historia auténtica de liberación nacional y social. Por ello la proyección de ese material documental -del cual el enemigo se ha apropiado para darle su propia interpretación- pueden y deben ser utilizadas también por el pueblo y por el Movimiento Justicialista para revertir cada una de ellas en un acto que recupere el verdadero sentido de las imágenes, es decir, lo que ellas expresan como resolución de los argentinos en el Poder, en la resistencia, y en la lucha por recuperar el Poder, para "conquistar la Grandeza de la Patria y la Felicidad del Pueblo".

GRUPO CINE LIBERACIÓN

Julio 1972

EL GRUPO CINE LIBERACION Y LA SITUACION NACIONAL

- 1- En la actual situación nacional, el Régimen, acorralado y permanentemente hostigado por el Pueblo, se ve forzado a prometer salidas institucionales y reajustes seudodemocráticos con los que intenta detener el irreversible proceso de lucha que agita a nuestra Patria en todos sus ámbitos. Este proceso se define, como dice el Gral. Perón, a través de la Guerra Integral llevada adelante por todos los medios, para realizar la segunda etapa de la Revolución Justicialista: la construcción del Socialismo Nacional.

En esta situación, los ataques públicos o solapados al Movimiento Peronista, a su Conductor y a sus Organizaciones se encuadran dentro de la estrategia del enemigo: su claro objetivo es sembrar la división y el enfrentamiento entre las fuerzas populares a fin de debilitarlas en su perspectiva de combate.

- 2- El Grupo Cine Liberación, uno de los brazos cinematográficos del Movimiento Peronista y de su líder el Gral. Perón, ha sufrido ultimamente una intensa campaña de rumores e infundios que no dudamos forman parte de la táctica enemiga. Desde su fundación en 1968, desde la primera obra "LA HORA DE LOS HORNOS"

pasando por los cortos "OLLAS POPULARES", "LA PAZ", los "CINEINFORMES" de la CGT de los Argentinos, hasta "EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES", los recientes "TESTIMONIOS TUC UMANOS" de Gerardo Vallejos; y las películas actualmente en realización, existe toda una trayectoria cuyo punto más alto es sin duda, el documento cinematográfico emitido por el Gral. Perón.

(2) En las tres películas que componen el mismo y que el General Perón encomendó al Grupo: (PERON Y LA REVOLUCION JUSTICIALISTA, ACTUALIZACION POLITICA Y DOCTRINARIA PARA LA TOMA DEL PODER, y la Versión Internacional reducida de las mismas destinada a la difusión mundial de nuestra posición política y doctrinaria), el Conductor del Pueblo Argentino efectúa una clara síntesis de los 27 años de lucha que lleva adelante el Movimiento Peronista y efectúa las recomendaciones necesarias para la definitiva liberación de nuestra Patria.

En momentos en que copias de este trascendental documento -que anticipa y adelanta el regreso de Perón al país, circulan en proyecciones masivas en toda la República, no es casual que los ataques solapados e insidiosos al Grupo se hayan intensificado sin duda por obra de quienes están interesados en impedir la difusión del pensamiento de nuestro Líder.

(1) Pero ¿esto qui son: seguidista, alcabuitas, chupamedia? ¿Son los próximos burocratas?

- 3- Para la realización de estas películas Cine Liberación puso todos los medios a su alcance a disposición del Movimiento, correspondiéndonos el privilegio de haber podido llevar a feliz término estos trabajos y haber puesto en marcha la difusión de los mismos en nuestro país. Toda esta trayectoria política demuestra y ejemplifica nuestro principal objetivo en tanto Grupo: elaborar y realizar materiales audiovisuales que contribuyan a profundizar y difundir las perspectivas políticas, sociales y culturales que el Peronismo viene construyendo desde hace 27 años de lucha por la liberación nacional y social.
- 4- Constituímos por lo tanto un frente de trabajo con aquellos compañeros que debido a su preparación específica pueden apuntalar el desarrollo de una política peronista para los medios de comunicación, al mismo tiempo que realizan todos aquellos materiales que completen y apoyen las tareas de organización y adoctrinamiento que encara la Conducción Estratégica del Movimiento. En esta perspectiva pueden colaborar y colaboran compañeros que perteneciendo a organizaciones o tendencias políticas del Movimiento, o aun sin pertenecer a ellas, se vayan integrando a esta tarea y objetivos, sin exclusiones de ninguna especie.
- 5- El proceso de unificación y organización de la Juventud Peronista es, creemos, uno de los pasos más importantes dados en el sentido de cumplir con Perón y

consolidar el trasvasamiento generacional en las filas del Movimiento. Por eso es que apoyamos este proceso que indudablemente constituye hoy uno de los ejes fundamentales en el trabajo de la organización política del Pueblo, y adherimos incondicionalmente al programa de Unidad y Solidaridad de la Juventud Peronista que se expresa:

- Libertad inmediata a todos los prisioneros de guerra (políticos, gremiales, estudiantiles y conexos).
- Derogación de toda la legislación represiva e investigación y castigo para todos los responsables de torturas, secuestros y asesinatos cometidos contra el Pueblo.
- Elecciones y entrega del poder en 1972 con Perón en la Patria.
- Plena vigencia de la Constitución de 1949. Toda reforma constitucional es ilegal y tramposa.
- Cumplimiento de un programa de nacionalización de los sectores básicos de la economía y ruptura de todos los compromisos internacionales contraídos a

espaldas del Pueblo desde 1955.

- Solidaridad con los combatientes peronistas de las Formaciones Especiales y grupos activistas de la Guerra Revolucionaria.

- 6- Volvemos a reiterar entonces lo que sostuvimos siempre: nuestra obra es la mejor expresión de nuestra política.

Nuestras películas y nuestros materiales escritos y sonoros no están al servicio exclusivo de ninguna tendencia u organización del Movimiento Peronista, sino para el uso que cada una de ellas determine pueda hacer en su trabajo cotidiano. Vaya esto último como aclaración pero también como ofrecimiento concreto a todas aquellas organizaciones y compañeros que por falta de información adecuada desconocen la posición y la labor del Grupo al respecto.

GRUPO CINE LIBERACION

Agosto 1972

CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS

- "Ollas populares" Gerardo Vallejos (Argentina)
"La Paz" María Helena Massolo (Argentina)
"Cineinformes CGT de los Argentinos" (Argentina)
"El Problema de la vivienda" CENAP-TUPAU (Argentina)
"El Cabildo Abierto del Justicialismo" Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación (Argentina)
"Tire Dié" Fernando Birri (Argentino)
"Me gustan los estudiantes" Mario Handler (Uruguay)
"Liber Arce" Mario Handler y Marcos Banhero (Uruguay)
"Basta" Antonio Eguino (Bolivia)
"Revolución" Jorge Sanjinés (Bolivia)
"Venceremos" Pedro Chaskell y Hector Ríos (Chile)
"Que es la democracia" Carlos Alvarez (Colombia)
"Camilo Tórres" (Colombia)
"Golpeando en la selva" Santiago Alvarez (Cuba)
"Santa Teresa" (Venezuela)
"T. V. Venezuela" Jorge Solé (Venezuela)

Registro propiedad en tramite. Queda hecho el depósito que marca la ley .

Se terminó de imprimir en Setiembre de 1972, en Talleres Gráficos Roto-lib - Chacabuco 453 -Capital Federal

Correspondencia a:

Casillas de Correos 711
Correo Central
Buenos Aires
Argentina

CINE Y LIBERACIÓN