

Retrospectivas del cine platense: estética y política en tres obras de la vieja Escuela

Retrospectives of La Plata cinema: politics and aesthetics in three films

Juan M. Velis

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

La Plata, Argentina

juan.velis96@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-4353-4593>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42810>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/bbsmmowcz>

Resumen

El presente artículo ofrece una remisión a tres producciones cinematográficas de la vieja carrera de Cinematografía de la ciudad de La Plata (Buenos Aires), a la luz de las nociones de *estética* y *política*, y sus respectivos entrecruzamientos conceptuales, trazando a su vez un puente hacia ciertas ideas extraídas del manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) de Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas. A treinta años de la reapertura de la carrera en 1993, declarada *extinta* hacia 1978, en medio del desguace cultural impulsado por el último gobierno de facto, se potencia la necesidad de recuperar y rememorar algunas de las producciones gestadas desde esas aulas. Consideramos que se trata de películas fundamentales para revitalizar la conciencia histórica, en un sentido tanto ético y político como expresivo, habilitando a la vez nuevas lecturas en el contexto de conmemoración de los cuarenta años de democracia.

Palabras Clave

Carrera de
Cinematografía,
Estética, Política,
Tercer Cine,
Documental

Recibido: 07/06/2023 - Aceptado con modificaciones: 11/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

School of
Cinematography,
Aesthetics,
Politics,
Tercer Cine,
Documentary

This paper offers a review of three films produced in the School of Cinematography of La Plata, Buenos Aires, which was one of the pioneers of Latin America. At the same time, the text brings up certain ideas taken from the manifesto *Hacia un tercer cine* (1969) by Octavio Getino and Fernando "Pino" Solanas, and the concepts of *politics* and *aesthetics*. Thirty years after the reopening of the career in 1993, which was declared extinct in 1978 for the dictatorship, the need to recover and some of the productions developed in those classrooms is strengthened. They're fundamental films to revitalize the historical conscience in an ethical and political sense as well as expressive; enabling at the same time new interpretations in relation to the commemoration of forty years of democracy.

A modo de introducción

La expresión a través de la cámara
será nuestra lucha.
Deseamos que ella colabore,
de alguna manera, en el cambio
del que somos protagonistas
(*Los taxis*, 1970).

El siguiente análisis se propone indagar brevemente en una selección de obras que resultan fundamentales para comprender la historia de una de las carreras universitarias de cine pioneras en América Latina: la entonces llamada Carrera de Cinematografía, perteneciente a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (hoy Artes Audiovisuales y Facultad de Artes, respectivamente). Se plantea un abordaje de estas obras tomando como eje conceptual a la interrelación *estética* y *política* y remitiendo a algunas ideas teórico-prácticas extraídas del manifiesto *Hacia un tercer cine*, redactado en el año 1969 por Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, fundadores del Grupo Cine Liberación. Las tres producciones cinematográficas a las que haremos alusión han sido en su momento restauradas por el trabajo del Museo del Cine, junto al reconocido coleccionista y divulgador Fernando Martín Peña, y recientemente difundidas y digitalizadas a nivel local gracias a la labor del Movimiento Audiovisual Platense (el MAP, un colectivo de docentes y realizadores vinculados académicamente a la Facultad mencionada)¹. *Los taxis* (1970), *Bienamémosos* (1971) e *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973) constituyen un recorte parcial de este esencial acervo identitario; se trata de tres obras concebidas –y eventualmente exhibidas– hacia fines de los años sesenta y principios de los setenta, luego archivadas, casi olvidadas, y finalmente reparadas en un sentido tanto material como simbólico.

La intención es aportar algunas reflexiones sobre estas obras promoviendo una mirada desde una perspectiva crítica que, a su vez, potencie la problematización sobre los cruces siempre polémicos pero imprescindibles entre *estética* y *política*, dos dimensiones conceptuales cuyos lazos es preciso recuperar en el terreno histórico del cine político nacional, a cuarenta años del retorno democrático. La fundamentación es tan certera como reiterada, pero no por ello menos significativa: en tiempos de discursiva fluctuación democrática, surge como una necesidad poder contemplar la importancia de ejercitar la conciencia histórica en aras de una revitalización del estudio de nuestra praxis docente en la realidad que nos habita. Consideramos que, cuando hablamos de ponderar y pensar a conciencia nuestra cultura, debiéramos atender prioritariamente al acto de la identificación de posicionamientos ético-estéticos que resuenan en las expresiones artísticas que nos constituyen en un orden identitario. El *ethos* de nuestra historia subyace

1 Las películas analizadas se encuentran disponibles para su visionado en el canal de YouTube del Archivo Audiovisual del Departamento de Artes Audiovisuales, FDA, UNLP: <https://www.youtube.com/@ArchivAudiovisual-DAA-FDA>

en cómo la narramos, cómo la validamos y legitimamos, cómo la observamos e institucionalizamos; esto es: qué perspectiva decidimos establecer a la hora de transmitir un saber –por ejemplo– en el marco académico de la universidad. A menudo, de manera inconsciente, desestimamos aquel crucial punto de partida que consiste en comprender que todo modo de ver –y de encuadrar la realidad– representa una decisión política, por consiguiente, una cosmovisión ético-estética (o bien político-poética) de la realidad.

Este álgido 2023 nos encuentra celebrando los treinta años de la reapertura de la carrera de cine de la ciudad de La Plata, que fue declarada *extinta* en 1978 por orden del gobierno de facto. Por tanto, se refuerza la intención de restituir el fragor simbólico de algunas producciones gestadas en el marco de la vieja Escuela de Cine² que nuclean gran parte de la huella identitaria de una histórica casa de estudios. Lxs³ realizadores de estas piezas fílmicas (estudiantes devenidos en cineastas y docentes de la carrera) supieron conjugar en el entramado expresivo de sus registros una marcada pulsión militante, tan patente como subterránea. Lograron así poner de relieve una eficaz síntesis político-poética, siempre consciente de un justo equilibrio entre los aspectos técnico-lingüístico-realizativos del cine y su fuerte arraigo con un marco contextual y político acuciante.

Vale aclarar que esta reflexiva incursión se desprende de otro artículo aún no publicado destinado al análisis de un material denominado *Propuestas de trabajo 1972*, un proyecto de plan de estudios que buscó propiciar una actualización en términos de currículum y contenidos para la carrera, redactado en aquel entonces⁴. La perspectiva pedagógica expresada en esas líneas no se llegó a manifestar del todo en los ciclos lectivos que le siguieron; sin embargo, muchos de sus lineamientos fueron recuperados con ímpetu en la lucha impulsada por la Coordinadora para la reapertura de la carrera, que se concretó finalmente en el año 1993. Gran parte del equipo realizador de las películas que atenderemos a continuación formaron parte de esta imprescindible enmienda cultural.

2 Para profundizar más en la historia de la Escuela de Cine de La Plata, conviene revisar algunas publicaciones recientes como *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (Movimiento Audiovisual Platense, 2021) y *Escuela de Cine: creación, rescate y memoria* (Peña, Massari y Vallina, 2006).

3 El texto asume como criterio político y formal el uso del lenguaje inclusivo mediante la utilización de la letra “x”; no obstante, se procura emplear también otras formas genéricas no sexistas con el fin de propiciar la mayor inteligibilidad y claridad posible en la lectura.

4 Se referencia al final del texto el documento de las *Propuestas* (Departamento de Cinematografía, 1972), y se sugiere revisar el artículo aludido: De Stefano, F., Velis, J. M. (2023). (Re)lecturas y (des)lindes sobre la enseñanza audiovisual: una incursión a las *Propuestas de Trabajo de 1972* (en prensa). Revista Metal. La Plata: Papel Cosid

Una breve contextualización conceptual

El cine elegido no será en colores ni en 35mm.
Tampoco será distribuido por la Metro-Goldwyn-Mayer
o cualquiera de sus similares, porque la elección
es un cine con forma de lucha
(Silvia Verga en *Los taxis*, 1970).

En el año 2021, el referido colectivo del MAP publicó un libro en donde se traza un exhaustivo recorrido de investigación a propósito de estas obras y producciones, titulado *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)*. En sus páginas, uno de los autores señala que “con su perseverancia en el tiempo, estas películas vienen a traernos una visión lúcida de un período, a cruzarnos con la percepción de la actualidad, a demostrarnos el compromiso del cine por la transformación social” (Gálvez, 2021, p. 149). Una vez más, nos encontramos frente a una definición común que –en un sentido *praxiológico* (Ferry, 2004)– no siempre vindicamos del todo con plena conciencia, y por eso es urgente recuperar la reflexión como una suerte de consigna práctica: si apostamos a que la representación cinematográfica constituya un cierto desplazamiento en favor de una “transformación social” es porque, antes de eso, asumimos que sus imágenes sensibles repercuten de algún modo en nuestra “percepción de la actualidad”, esto es, en su nivel de injerencia sobre nuestro *modo de ver* e interactuar con la realidad. En este último punto podemos hacer hincapié para convocar, nuevamente, a la idea de *estética* como percepción de lo sensible en articulación inexorable con los aspectos políticos e ideológicos que atañen a una región o territorio determinado. La dimensión tan nutrienda que nos interesa analizar y desentrañar se encuentra circunscrita en esta cita que acabamos de desglosar de manera sucinta.

Podríamos afirmar que, si la idea de *experiencia estética*, situada en el contexto del cine político de los sesenta y setenta, guarda una íntima relación con la noción de la percepción sensible sobre la realidad en pos de lograr una cierta “transformación social” (aunque fuera en diferentes grados de magnitud), entonces es posible contraponer este tipo de expresiones a la hegemonía de la representación, que con frecuencia conectamos con la idea de una pérdida de la sensibilidad, por su tendencia a la universalización y homogeneización de la mirada. Estamos hablando, en este último caso, de un movimiento estético exactamente contrario a la concepción ético-estética que aquí proclamamos. En 1969, Octavio Getino y Pino Solanas ponían en palabras este tipo de aseveraciones, en su célebre manifiesto a favor del *tercer cine*:

Tres cines... el cine comercial, el llamado cine de autor, y un tercer cine. (...)
El dominio de los modelos del cine americano es tal que incluso los films ‘monumentales’ de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas

formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo (...). Una dimensión de 'lo espectacular' propia del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla (p. 6).

En algún momento el propio Glauber Rocha habló de *cine digestivo* al referirse a los exitistas modelos productivos de representación provenientes de norteamérica. Un cine *in-sensible, a-estético*, podríamos arriesgar, casi recuperando la etimología griega del término para aludir a su contraparte: *anestesia*. Un cine de anestesia y adormecimiento. Se desprende de este extracto del manifiesto del Grupo Cine Liberación la idea de que si hay imitación y mecanicidad no es posible hablar de ideologías estéticas, de manera plural, puesto que la institucionalidad universalizante de un único (y unívoco) modelo (pre)supone la estandarización formal tanto de la técnica como del lenguaje. Hacia el final del párrafo, los autores sentencian y subrayan la inevitabilidad de una actitud pasiva y estanca por parte del sujeto espectador. Así, se vuelve inadmisibles el gesto de "transformación social" que adelantábamos con la cita de Gálvez (2021). Si la estética es una sola, no hay heterogeneidad posible en los *modos de ver* que definen nuestro vínculo con la realidad, nuestra "percepción de la actualidad"; por tanto, no hay política ni posibilidad alguna de asumir un pronunciamiento ético-estético divergente.

Con todo lo anterior, resulta hasta redundante aseverar que una de las principales directrices moralizantes de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar (y un rasgo común a los anteriores gobiernos de facto en el país) fue la promoción de la insensibilidad y la *anestesia* expresiva impuestas a través de la violencia represiva, tanto en un orden físico y explícito como simbólico. Las reacciones del cine ante estas avanzadas coercitivas se venían gestando desde la década de los sesenta con el surgimiento de un cine político que, aun amedrentado por la censura y la represión, logró constituirse como referencia y anclaje, plausible de ser recuperado desde la actualidad para seguir indagando en cómo la política se halla inserta en el campo de las poéticas. A modo de síntesis de lo previamente expuesto, podemos afirmar que el objetivo primordial de este estilo de cine, acaso inaugurado por Fernando Birri y la fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral en 1957, radicaba en "mostrar una lectura histórica de la sociedad que se enmarcara en un acto de denuncia contra la opresión o la desinformación, para instruir, *sensibilizar* y sublevar al espectador" (Amieva, Arresejgor, Finkel y Salvatori, s. f.).

Ahora bien, a continuación desarrollaremos una breve descripción seguida de un análisis en torno a las tres películas anunciadas que, entendemos, configuran un recorte conceptual que singulariza los insoslayables entrecruzamientos que habitan en las nociones de estética y política.

Cine, política y memoria: una tríada de ejemplos

Los taxis (1970)

Esta película fue producida, realizada y firmada por el denominado Grupo de los Seis: Carlos Vallina, Silvia Verga, Diego Eijo, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz y Eduardo Giorello. En esta singular pieza cinematográfica, lxs cineastas bosquejan una suerte de dictamen político-poético que les sirve para fijar su identidad en tanto colectivo artístico. Todxs ellxs habían sido protagonistas de la carrera como estudiantes y comenzaban a asumir un rol preponderante como impulsores de una nueva generación de docentes. Si bien el estreno oficial de esta producción tuvo lugar en 1970, lo cierto es que se trata de un compendio de ejercicios prácticos llevados a cabo en el marco de una asignatura hacia el año 1967. *Los taxis* dura veintisiete minutos, por lo que podría considerarse como un mediometraje, y está estructurada en microrrelatos independientes seguidos de entreactos de carácter más experimental e intertítulos de referentes y personalidades célebres del ámbito artístico y político. El eje temático que opera como disparador es el más manifiesto: las vivencias y minucias, algunas más extremas y delirantes que otras, de un grupo de taxistas transitando por la gran urbe. Sin embargo, el registro no reposa en un recorrido meramente observacional, pasivo y transparente, sino que adquiere un tono ensayístico casi sociológico, cruzado por lecturas políticas que conducen a una declaración de principios éticos sobre el final. Esta progresión va generando gradualmente una acumulación de marcas sígnicas y compositivas que nos conducen directamente al punto nodal sobre el que reflexionábamos en párrafos anteriores: la confluencia irrevocable entre la dimensión política y estética del relato.

En uno de los primeros entreactos, se nos invita a leer sentencias propias de figuras autorales del cine como Jacques Rivette: “Creo que un cine revolucionario no puede ser sino un cine diferencial, un cine que cuestione al resto del cine” (*Los taxis*, 1970, 0:37). Una máxima tan asertiva como imprescindible para condensar la perspectiva política de este colectivo de cineastas precursores de la carrera de cine. Seguidamente, podemos identificar otra declaración poética, esta vez firmada por Jean-Luc Godard: “El cine no es un arte para profesionales, debe ser un arte para todos” (3:00). En relación con esto, nos remitimos a otra reflexión del libro del MAP: “¿Qué mejor concepto para dar cuenta del impacto de las vanguardias –Nouvelle Vague desde Francia, el Cinema Novo brasileño, el Grupo de Cine Liberación desde Argentina–?” (Galvez, 2021, p. 141). Rodado en 1967, en pleno onganato, *Los taxis* ciertamente constituye un acontecimiento fílmico que transforma un ejercicio de la Facultad en “un manifiesto sobre el lenguaje y la América latina que los contiene” (Gómez, 2021, p. 153). Reconocer reenvíos y relaciones transtextuales con marcas autorales preexistentes, explicitados mediante el montaje, es por cierto una decisión realizativa político-estética.

Además, esto resulta sumamente interesante para atender al vínculo inexorable de la experiencia realizativa con la formación de grado sobre cine, para inclusive recuperar la reflexión en la actualidad y remover ciertos patrones, imaginarios instalados, que a menudo desprecian los ejercicios prácticos no profesionales que se realizan en el marco de una carrera. De algún modo u otro,

Los taxis nos demuestra que un ejercicio facultativo puede alcanzar el estatus de manifiesto personal sobre el lenguaje.

En relación con esto, en uno de los relatos, la voz de Ricardo Moretti apela con firmeza al espectador, casi desafiándolo o instándolo a tomar partido, a hacerse cargo de sus posicionamientos éticos frente a lo que se decide hacer, y lo que no:

En realidad, había que hacer. Simplemente hacer. Los defectos se superarán en la acción y no en la charla. Esta acción colectiva no es sino un intento en ese camino del hacer. Como diría Rivette, el cine se hace en las películas. Esta no es nada más que una de las infinitas películas que pueden hacerse. Pero existe, es concreta, la están viendo y pueden criticarla por eso. Cosa que no podemos hacer con el cine que no se hace (5:53-6:24).

Vale hacer mención a otras posibles referencias estéticas, reconocibles en decisiones compositivas de encuadres, modos de vincular a los personajes con el entorno de la ciudad y el vertiginoso ritmo articulado por el montaje. Por ejemplo, podemos fácilmente identificar reminiscencias del cine de Robert Bresson, como advierte Marcelo Gálvez (2021) en el libro del MAP. Esto posibilita pensar en una estética vinculada al cine *voyeur*, que convierte la mirada ávida sobre el contexto local en un orden de pensamiento cinematográfico. En tal sentido, recuperando a Bresson, sobresalen referencias a films como *El Carterista* (Pickpocket, 1959), en donde se pone de relieve una conexión casi intrínseca y vital entre el protagonista y el ámbito urbano, la calle, los medios de transporte, los transeúntes, la realidad social en su conjunto; mientras que el espectador asume cierta condición de cómplice por el accionar inhumano del personaje. Esta idea de apuntalar a una identificación cómplice con la mirada espectral, siendo *Los taxis* una película de carácter casi clandestino tanto en su producción como circulación, resulta fundamental.

El propio Carlos Vallina (2014), realizador y profesor emérito de la Facultad, reflexiona a propósito de la experiencia de gestación de este film:

Nuestro docente de tercer año, el respetado maestro Simón Feldman, nos propuso acercarnos al mundo de los taxistas, a su condición de significantes ambulantes hacia relatos que nuestra percepción y nuestra imaginación habilitaran (...) Entendí que *Taxis* era el primer intento por comprometer mi amor con la realidad (p. 82).

Hacia los minutos finales, entre remisiones a tratamientos formales de la Nouvelle Vague y reenvíos políticos a películas potentes como *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968) del Grupo Cine Liberación, asistimos a una reunión en el interior de la casa de alguno de los cineastas protagonistas. Allí, los precursores cineastas bautizan una marca autoral de modo grupal, asumiendo una cierta pertenencia dentro de esa etiqueta exigua y problemática de *cine de autor*. Por esto mismo, podríamos arriesgar: trazan un puente indefinido entre ese rótulo incierto y la militante insignia del *tercer cine*. Entre disertaciones y miradas ardientes, se funden en un consecuente debate sobre los tiempos sociales que se avecinan, mientras que una voz emerge, combativa: "la expresión a través de la cámara será nuestra lucha". Así, acuerdan un punto de partida que será bandera política y expresiva: el vínculo afectivo con la cámara, la pertenencia a un campo

disciplinar específico (que es la arcilla propia del cine), en interconexión ineludible con el marco social.

En relación cabal con esto último, podemos recuperar una valiosa reflexión de Raymundo Gleyzer, imprescindible documentalista desaparecido por la última dictadura, quien fuera también estudiante en las mismas aulas de la Facultad de La Plata:

Quando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha (...). Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma (Peña y Vallina, 2000).

Es así como, tal como enfatizaría años más tarde Gilles Deleuze al hablar del cine como un acto de resistencia y de contra-información, podemos reforzar esta idea de ímpetu revolucionario transpuesto en la materialidad del cine como terreno



Los Taxis

Ricardo A. Moretti

Silvia Verga

Alfredo Oroz

Eduardo Giorello

Diego Eijo

Carlos Vallina

propicio para la alegoría, la retórica-enunciativa, la metáfora: la cámara efectivamente no es un fusil, pero el sistema de signos que componen, despliegan y articulan las imágenes sonoras constitutivas del lenguaje del cine pueden significar mucho más que eso. Si la detonación de un arma de tipo militar asegura en el más asertivo de los casos un impacto letal, la declaración expresiva del cine será entonces la de la *paradoxa*: un disparo que no hiera de modo explícito, sino que fuerza la reflexión y abre paso al pensamiento ya no a través de la inyección de verdades unívocas, sino mediante el acto del desenmascaramiento de aquellas verdades que han sido injustamente sepultadas e invisibilizadas. En *Los taxis*, tal como en los títulos que veremos a continuación, palpitan rasgos cinematográficos de estas características.

Imagen 1: Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1970). *Los taxis* [mediometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP). Afiche promocional.

***Bienamémos* (1971)**

En este interesante cortometraje, la realizadora Silvia Verga pone de relieve una eterna problemática social: el avasallamiento sobre los derechos de una mujer. Se nos invita a adentrarnos en el set de un programa televisivo de la época, en donde una madre de familia se ve prontamente abrumada por la actitud inquisitiva e impúdica del conductor, que espectaculariza y banaliza su compleja realidad. En una suerte de entrevista, esta mujer de condición proletaria es expuesta miserablemente mientras el presentador pretende forzar algo semejante a la empatía, pero logrando todo lo contrario al recurrir al testimonio de un matrimonio burgués que asiste al programa como invitado con el propósito de ayudar a la entrevistada. “Hay instituciones donde los niños son bien atendidos, sin esa carga podrías trabajar más” (*Bienamémos*, 1971, 5:00), sugiere como alternativa la esposa, una famosa actriz exacerbadamente feliz, con mirada condescendiente y artificiosa amabilidad, tras haber intercambiado con el anfitrión del programa comentarios a propósito de su éxito laboral, en una suerte de proyección ilusoria del *ejemplo a seguir* como ideología de superación.

Sobra decir que *Bienamémos* constituye formalmente una sátira social, en donde se ofrece una interiorización en el drama de una mujer excluida por el sistema, víctima de la creciente desigualdad, que se ve de pronto acorralada en un sombrío marco televisivo en donde solo interesa el *show*. Discursivamente, esta singular pieza despliega una fervorosa crítica hacia las poderosas operaciones mediáticas difundidas por el relato de la TV (en auge hacia aquellos años) como ente modulador de la opinión pública y regulador de un acérrimo sentido común. De manera tan directa como intersticial, Verga expone como dimensión problemática un supuesto básico subyacente de la época: el prejuicio social de clase y la idea del sacrificio como un camino de superación personal, estrictamente individual; como alternativa unívoca para alcanzar el triunfo en un sentido profesional y existencial.

En la susodicha publicación del MAP, la propia realizadora ofrece algunas provechosas reflexiones a la también cineasta platense Betiana Burgardt (2021), acerca de cómo este cortometraje significó un estímulo político sustancial para agudizar su mirada crítica desde una perspectiva de militancia feminista. Esta película breve también fue concebida y producida en el marco de la carrera de grado de la Facultad, y es en este sentido que Silvia Verga asegura lo siguiente:

El profesor de *Bienamémos* era Catrano Catrani, que era un director de cine. No me acuerdo qué me puso, pero fue ocho o nueve, y después me entero que me puso eso porque yo era la mujer de Alfredo Oroz. Entonces... ¿quién le decía a él que no lo había hecho Alfredo al cortometraje? Ahí comencé a militar en el feminismo, porque hasta ese entonces no pasaba por ahí, pero ahí, esa cosa fue muy, muy fuerte (Burgardt, 2021, p. 81).

Estas palabras refuerzan la visión crítica sobre los supuestos instituidos en una sociedad marcadamente patriarcal, reproducidos y afianzados sus enunciados por la insidiosa labor discursiva de los programas de televisión entendidos como operadores (con)formadores de la opinión pública.

Desde luego, cabe enlazar este análisis con una mirada aún más política en función del contexto de época y la consabida complicidad coercitiva promovida

de manera subrepticia por los medios hegemónicos de comunicación en tiempos de dictadura (aplicable a la segunda mitad de los sesenta y, de modo análogo, en los setenta). En esta línea, podemos identificar vínculos conceptuales entre esta producción y ciertas afirmaciones que con agudeza anticipaban Getino y Solanas (1969) en su texto: “la colonización pedagógica de los mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización” (p. 5). Los intelectuales y cineastas también discuten en estas líneas la dimensión de los supuestos y prejuicios establecidos que subyacen a la proyección de los imaginarios estéticos sobre el cine militante, el cine político, aludiendo a que se “siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización” (p. 5).

Una vez más, asoman aquí los componentes estéticos, políticos e ideológicos de la forma fílmica y los modelos de representación de la época. Si el *universal abstracto* (Casalla, 2009) del cine estandarizado respondía al conglomerado de fantasías propio del imaginario del universo ficcional burgués –que los cineastas sintetizaban bajo el inventario de promesas del “confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, en fin: la posibilidad de ‘ser alguien’” (p. 7)–, entonces el cine de resistencia, *universal situado*, no podía hacer más que discutir esos supuestos básicos tan instaurados como regidos por la expectativa hegemónica universal. En *Bienamémos*, estos álgidos debates cobran relevancia en la discusión del lugar común del discurso mediático y en su rigurosa configuración de un imaginario colectivo que estereo-tipifica a los estratos de la sociedad, y al sujeto latinoamericano en un sentido más amplio, a los neocolonizados (recuperando una vez más los términos empleados por Getino y Solanas en el manifiesto).

Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un simpático sirviente y monigote del poder; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños (...), un forajido, un asaltante, un violador y en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales. Cuanto más resistente es, se lo coloca en el lugar de las bestias (p. 7).

Para finalizar, sobra decir que el cortometraje de Verga constituye una filosa reflexión cinematográfica tan sucinta como poderosa, tan estéticamente audiovisual como políticamente comprometida con una situacionalidad social abrumada y silenciada. En otros términos: su dimensión estética se inscribe de manera indivorciable en la asunción de una *parada* ideológica. Estamos ante un señalamiento de denuncia retórico-enunciativo realmente poco habitual para la producción cinematográfica nacional de aquellos años. Una manifestación política que se propuso revisar preceptos desde lo expresivo tomando como anclaje espaciotemporal a la plataforma contenedora de sentido común por excelencia: la TV.



Imágenes 2 y 3: Verga, S. (Dir.) (1971). *Bienamémonos* [largometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Informes y testimonios (1973)

En el hall de entrada de la sala platense del Cine Select⁵, se puede observar el imponente póster promocional de la película *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* (1973). Se trata de la pieza cinematográfica fundamental y más reconocida del mencionado Grupo de los Seis. El propio Carlos Vallina (2014) la describió como “un ensayo de interpretación de valor polisémico”, en una entrevista brindada recientemente al MAP. En la breve descripción conceptual y narrativa que se apunta en el canal de YouTube del Archivo Audiovisual del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes, se puede leer lo siguiente:

Primer largometraje documental platense que narra mediante reconstrucciones y testimonios de madres de desaparecidos, abogados y psicólogos los métodos de secuestro y tortura empleados en Argentina durante las dictaduras de Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, entre 1966 y 1973. Realizado de forma clandestina, fue estrenado comercialmente el 29 de agosto de 1973 en el Cine Embassy (Archivo Audiovisual DAA, FDA, UNLP, 2021).

En estas palabras se sintetiza el contexto sociopolítico que pone de relieve este atrayente registro, tan conmovedor como doliente y pesaroso, desarrollado a partir de una fuerte pulsión creativa de verdadera valentía, no exenta de riesgos y peligros que el colectivo realizador supo burlar. Vale la pena identificar dos aspectos centrales: el primero tiene que ver con el agudo y audaz anclaje en términos de registro documental sobre un penumbroso proceso sociohistórico, una situacionalidad histórica que las imágenes vuelven palpable y elocuente. El segundo aspecto se conecta con una dimensión más estrictamente cinematográfica, y se trata del fuerte carácter de transparencia estética que logra el material, teniendo en cuenta que la mayoría de las escenas y secuencias están configuradas a través de operaciones de ficcionalización de acontecimientos reales. Estamos ante un registro audiovisual meticulosamente orquestado desde un punto de vista coreográfico: los cuerpos de quienes entran en cuadro y el desplazamiento del dispositivo de la cámara se funden a través de estos terribles pasajes dramatizados a partir del relato de las propias víctimas de la tortura. Se nos introduce de manera expresa en un aquí y ahora sangrante, consolidado su fuerte impacto gracias a la ponderación de aspectos propios de la materia prima cinematográfica. La puesta en escena asume su representación desde procedimientos de estricta *mostración audiovisual*, sin reposar en una irrespetuosa banalización gráfica de la violencia: “aquí la tortura no es convertida en la excusa de un género cinematográfico (...), la violencia aparece buscando las distancias necesarias para evitar tanto lo morboso como la falta de afecto, pero enfrentando el desafío de su representación” (Alessandro y Tabarozzi, 2021, p. 170).

5 El Cine Select es una sala del Espacio INCAA que se encuentra en el interior del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, epicentro de actividades vinculadas al arte y el espectáculo de la ciudad de La Plata, Buenos Aires.

De algún modo, y si bien no se trató del único caso de cine político argentino capaz de desplegar con audacia y claridad estos cruentos acercamientos a lo insoportablemente real de una época, la obra del Grupo de los Seis supo encontrar un lugar dentro de los márgenes ético-estéticos del tan requerido *tercer cine*: desafiando y resistiendo a los horizontes de la representación preimpuestos por el cine *perfecto, el film redondo* (Getino y Solanas, 1969), aquellas grandes barreras formales que no hacían otra cosa que procurar la inhibición por parte del cineasta. Este punto es central: la inhibición. El amoldamiento, el acomodamiento a estructuras preexistentes que películas como *Informes y testimonios* pretendieron remover y desestabilizar. La decisión crucial de ejercitar recursos constructivos y procedimentales propios del campo de la ficción para consolidar así una proyección a modo de documento histórico verídico, constituye nada menos que la evidencia expresa de que el film fue un arrojito político-poético de características experimentales. Es decir, no hubo lugar para la adecuación o el ajuste en función de fórmulas eficaces y convencionales ya instituidas alrededor del epíteto del cine *documental*. No hubo inhibición.

En esta línea, vale hacer referencia a algunos de los principales sucesos verídicos de persecución política y represión que sirvieron como disparadores del largometraje: una obra de teatro basada en el secuestro del guerrillero Luis Enrique Pujals en 1971; la historia familiar del propio Carlos Vallina, ya que su padre y su tío fueron militantes detenidos y torturados; el secuestro, la desaparición y la muerte del médico militante del Partido Comunista, Juan Ingalinella, en 1955 (considerado uno de los primeros desaparecidos de la historia argentina); entre otros testimonios. Vale además reconocer filiaciones y remisiones estéticas, que dialogan con la misma perspectiva de fuerte compromiso político, con películas fundamentales como la ya citada *La hora de los hornos* (1968), en donde



Imagen 4: Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1973). *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* [largometraje]. Argentina: Los Autores. Afiche promocional.

se evidencian semejanzas formales en, por ejemplo, la utilización de los intertítulos en los entreactos documentales como puntos de anclaje informativo y estructural.

En relación con esto, podemos recuperar una observación que ofrecen lxs realizadores y docentes platenses Nicolás Alessandro y Marcos Tabarozzi (2021) sobre el film: "*Informes y testimonios* cree honestamente que es posible –desde una moral de la forma– visibilizar estéticamente los modos de ese sistema de represión legalizado durante una dictadura" (p. 175). Siguiendo este análisis sobre el accionar del terrorismo de Estado ejercido como herramienta de control en el marco de la dictadura, se vuelve inevitable destacar cierto espesor simbólico espectral no previsto por el film al momento de su estreno. Es que aún no había acontecido el régimen de facto más brutal de la historia del país, lo cual nos sirve para repensar la significancia siempre trascendental del complemento de sentido por parte del espectador. Esa lectura final que consolida la potencia de sentido en un orden que trasciende lo estético para abarcar lo histórico y lo político. La película del Grupo de los Seis moviliza y agita la memoria en un doble desplazamiento, en un doble contexto: a lxs que nacimos en democracia, ver *Informes y testimonios* nos remite inexorablemente al *Nunca más* exclamado tras el período 1976-1983, enmarcando así al film en una especie de diacronía tan eficaz como letal.

A modo de cierre

Para finalizar, podemos reiterar que uno de los aspectos más significativos que sobresale en las películas analizadas –más aún trazando un puente simbólico con la producción audiovisual en la actualidad– es el del equilibrio en términos realizativos y políticos que exponen las obras, un factor que se enmarca dentro de lo que podemos definir como la responsabilidad ética de toda imagen cinematográfica. De esto se trata lo que venimos señalando desde un principio. No quedan dudas de que la principal motivación del grupo realizador gravitó siempre en pensar

la forma fílmica como parte ineludible de la discusión política, siendo uno de los filmes [por *Informes y testimonios*] que más lejos llevó la pregunta acerca de las relaciones entre forma e ideología en el cine latinoamericano de los años 70 (Alessandro y Tabarozzi, 2021, p. 167).

Estos mismos alcances políticos y poéticos se enmarcan en una de las definiciones más relevantes y determinantes apuntadas en *Hacia un tercer cine*:

El cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción (...) Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones (en una película el fresco vivo de la imagen y el sonido). El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de

los conceptos, de los juicios, de las deducciones. Y la tercera etapa, la del conocimiento (Getino y Solanas, 1969, p. 9).

Esto último constituye, acaso, la explicitación final de una valiosa tesis que es siempre necesario recuperar: el cine –como el arte– no constituye un mero registro contemplativo de la realidad, sino la creación de un mundo nuevo, o bien el desvelamiento de una verdad formal a partir de las resonancias fantasmales de ella. En los intersticios de los horizontes expresivos del *tercer cine* se halla la clave para comprender una idea en torno al séptimo arte que debería poder aplicarse hoy en día, de manera casi pedagógica: el cine se potencia y resignifica en el *hacer*, en los surcos de la praxis artística, y allí cabe la necesidad de entenderlo en tanto *cine-acto* (cine-acción), en detrimento a las naturalizadas lecturas de carácter resultadista que no hacen más que sentenciar clasificaciones teóricas de manera taxativa. Si prestamos una mayor atención al proceso, a los pliegues del lenguaje, al contexto, a los desplazamientos recursivos y formales, en vez de al tan ansiado producto final, seguramente podremos comprender mejor por qué es importante seguir trazando puentes y relaciones con el cine histórico constitutivo de nuestro pasado (y, por lo tanto, de nuestro presente y futuro).

Para lograr la deconstrucción desde la expresión es necesario desnaturalizar y, por consiguiente, desdibujar las líneas divisorias de lo político y lo estético. Si hablamos de la superación de eternas dicotomías problemáticas, como Getino y Solanas (1969) hablaban de cine *de destrucción* y *de construcción* en simultáneo, es porque entre la hondura de las imágenes de *Informes* y *testimonios* regurgita la violencia heredada, denunciada, de generaciones que forjaron el dictamen de que el arte es subversión que hay que eliminar, y que no hay cabida allí para el pensamiento crítico. La equivocación suprema subyace en la definición de la noción de *pensamiento*, que ya fue sugerida anteriormente: el procesamiento de datos y la posterior formación de una opinión, idea o representación mental a través de la cognición subjetiva. No hay lugar para el procesamiento y la (con)formación de una idea en el acto de la repetición por imitación de un dictamen preestablecido.

Valdrá siempre notar que la factura técnica y realizativa de estas singulares entregas del cine platense son tan eficaces como su espesor simbólico en términos de reflexión política. Bien podríamos catalogarlas como manifiestos artísticos de producción clandestina, que constituyen un archivo histórico factible de ser exhibido en universidades y facultades a nivel nacional. La estética, el arte, la historia y la política se enlazan de diferentes formas y en diversos grados en *Informes* y *testimonios*, *Los taxis* y *Bienamémosos* como si se tratara de un ahogado grito colectivo imposible de ser expresado y exclamado de otro modo. El desafío mayor subyace en comprender la importancia de la recuperación de la conciencia histórica latente en estas producciones locales, que reúnen dimensiones conceptuales que van desde estrategias de representación documental y ficcional hasta el testimonio como herramienta de divulgación. Sus ideas y efectos semánticos aún reverberan, a cuarentena años de la recuperación del camino de la democracia, a treinta años de la reapertura de una de las carreras universitarias precursoras en la formación profesional de cine en Latinoamérica y en miras a un tiempo futuro tan incierto como tempestuoso, en donde la memoria, la política y la estética, como conceptos

y bastiones históricos de la cultura a nivel nacional, debieran resurgir –más que nunca– como inquebrantables consignas creativas.

Bibliografía

- Alessandro, N. y Tabarozzi, M. (2021). Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 167-176). La Plata: Papel Cosido.
- Amieva, M., Arresegor, G., Finkel, R. y Salvatori, S. (s. f.). Cine argentino y dictadura. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_amieva.pdf.
- Burgardt, B. (2021). Cuando nos miramos, la memoria e historia se vuelven visibles. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 73-75). La Plata: Papel Cosido.
- Casalla, M. (2009). El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur. En *Identidad cultural, ciencia y tecnología. Aportes para un debate latinoamericano*. Rosario: Fundación Ross.
- Ferry, G. (2004). La relación teoría y práctica en la formación. En *Pedagogía de la formación* (pp. 75-85). Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Gálvez, M. (2021). La Escuela de Cinematografía de la UNLP: El tránsito hacia formas inéditas de representación en el cine argentino. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 117-151). La Plata: Papel Cosido.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>.
- Gómez, L. (2021). Sobre Los Taxis (1970). La tortura política en la Argentina 1966-1972. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 167-176). La Plata: Papel Cosido.
- Massari, R., Peña, F. y Vallina, C. (2006). *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45719>.
- Peña, F. M. y Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fuentes

- Archivo Audiovisual DAA, FDA, UNLP (2021). Canal de YouTube [video]. Youtube: <https://www.youtube.com/@ArchivAudiovisual-DAA-FDA>

Departamento de Cinematografía (1972). *Propuestas de Trabajo* año 1972. Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Filmografía

Bresson, R. (Dir.) (1959). *El Carterista* (Pickpocket) [largometraje]. Francia: Compagnie Cinématographique de France.

Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1973). *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* [largometraje]. Argentina: Los Autores.

Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1970). *Los taxis* [mediometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Getino, O. y Solanas, F. (Dirs.) (1968). *La hora de los hornos* [largometraje]. Argentina: Pallero, E., Solanas, F.

Verga, S. (Dir.) (1971). *Bienamémonos* [largometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Biografía

Juan M. Velis

Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales graduado en la Facultad de Artes (UNLP). Becario de Maestría en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Es ayudante adscripto en la Cátedra de Guión 3. Dicta cursos de análisis en la Secretaría de Extensión de la misma casa de estudios y coordina talleres sobre cine en escuelas primarias y secundarias.

Web: <https://linkfly.to/3o9o2UNiOHZ>.

Cómo citar este artículo:

Velis, J. M. (2023). Retrospectivas del cine platense: estética y política en tres obras de la vieja Escuela. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42810>.

