

Naudeau, Javier (2006), *Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Peña, Fernando Martín (comp.) (2003), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Malba Colección Constantini.

s.n. (1961), "Pequeño reportaje a David Viñas", *Revista Tiempo de cine*, Año II, Número 7, Julio-septiembre.

s.n. (1963), "La fiebre de los jóvenes, vista por Torre Nilsson en una terraza", *Primera Plana*, Año 2, Número 12, 29 de enero.

Vieytes, María del Carmen (comp.) (2002), *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Buenos Aires, Altamira.

La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta

Por Ana Laura Lusnich

Reportajes, cuestionarios, manifiestos: textos

Desde mediados de la década del cincuenta, y en el curso de la siguiente, la reflexión y la producción teórica acompañaron la realización de los films políticos y sociales, especialmente de aquellos directores y grupos que trabajaron de forma periódica y en relación estrecha con los proyectos que emergieron en otros países de América Latina. Fueron estos realizadores y grupos quienes establecieron, en su producción escrita, una serie de problemáticas hasta entonces poco exploradas en las discusiones sobre la cinematografía de la región, entre las que cobraron especial importancia el compromiso manifiesto del medio cinematográfico con las series política, social y económica y la proposición de un cine nacional y/o regional capaz de registrar y de intervenir en la solución de los problemas y coyunturas propias y actuales.

Partiendo de una idea expuesta por Carlos Mangone y Jorge Warley, autores que sostienen que los manifiestos y las reflexiones teóricas (y en general la totalidad de los discursos dados a conocer por los artistas o creadores) cumplen la función de transformarse en declaraciones públicas de principios o de doctrinas que en mayor o menor medida trazan una distancia respecto de las instituciones y de los modelos culturales vigentes (Mangone-Warley, 1993:18),¹ el presente trabajo se propone analizar las reflexiones y teorías de aquellos realizadores y grupos que, en los años cincuenta y sesenta, se han constituido en núcleos de resistencia a la ideología dominante. Prolíficos y difundidos mediante diferentes soportes gráficos e incluso audiovisuales (manifiestos, reflexiones teóricas comprendidas en artículos o libros, reportajes, declaraciones escritas u orales, programas de mano, cartas, prólogos y epílogos de films), los postulados y declaraciones que en el curso de este período produjeron el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y el grupo Cine Liberación, permiten estudiar la emergencia y el desarrollo histórico de algunos problemas

¹ De acuerdo con una perspectiva pragmática de los discursos y producciones culturales, los autores comprenden que los textos y materiales difundidos por los artistas cumplen una función específica en el marco del campo cultural de la época, una "función manifiesto", a partir de la cual se difunden y explicitan aquellas pautas y propósitos generales u específicos vigentes en las obras artísticas. Ver Mangone-Warley (1993).

cruciales en la época y en el campo de la producción cinematográfica.² De todos estos, nos centraremos en aquellas discusiones y propuestas que posibilitan establecer conexiones y afinidades entre proyectos cinematográficos correspondientes a programas políticos y estéticos disidentes, que han coincidido, sin embargo, en función de las complejas circunstancias históricas y sociales, en la comprensión del cine como instrumento de cohesión grupal y de toma de conciencia. Con tal fin, el texto contiene una serie de temas en particular, entre los que se encuentran las reflexiones sobre el rol que ocupan los cineastas, las películas y los espectadores en una época histórica y en un conjunto cultural en crisis, y la discusión sobre los registros y medios cinematográficos empleados en virtud de la visibilidad y el tipo de representación de los contenidos de orden social y político.

Creemos que el análisis de las reflexiones y producciones escritas por el conjunto de realizadores, actores y técnicos partícipes de estos grupos y colectivos de trabajo, pone en evidencia una característica común y estructural a todos ellos, que reside en la correspondencia manifiesta entre la dimensión práctica y movimientista de la actividad desplegada y la necesidad de generar nuevos modos de representación, en los cuales los principales datos de la realidad política y social del momento (la pobreza, la opresión política, los conflictos sociales y culturales) se transforman en las matrices narrativas, enunciativas y espectaculares que organizan los relatos fílmicos. La escritura y la divulgación de los discursos escritos u orales difundidos por los artistas, que en el marco del cine argentino se incrementan y solidifican en estas décadas, permiten a su vez comprender que las producciones fílmicas no pueden interpretarse al margen del contexto histórico que condiciona su producción, su recepción y su sentido ni del marco cultural que circunscribe y demarca los problemas acuciantes de cada época. Con este criterio, es posible afirmar que estos textos, múltiples y heterogéneos, “marcan hitos fundamentales en la historia de las ideologías y contribuyen al establecimiento de una periodización [...] constituyen acontecimientos, hacen época” (Claude Abastado, 1980: 7-8). Así lo atestiguan las polémicas emprendidas y los múltiples y variados temas abordados en los textos analizados.

Reflexiones sobre el medio cinematográfico: cineastas, películas, espectadores

a) *El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral: Fernando Birri*

El punto que aproxima a los grupos y directores estudiados en este apartado es el análisis y el cuestionamiento del campo cinematográfico de la época,

² De acuerdo con los parámetros cronológicos trazados que fijan en los años 1968 y 1969 un punto de inflexión de la tendencia del cine político y social argentino, las reflexiones de Raymundo Gleyzer y del grupo Cine de la Base formarán parte del segundo volumen de esta investigación.

comprendido como un conjunto en crisis al cual se debe reformular en sus diferentes instancias (producción, realización, circulación, exhibición) y en función de dos direcciones concretas. Una incluía la desestabilización y la modificación de las instituciones y de las reglas cinematográficas vigentes (el Instituto Nacional de Cinematografía y la política de subsidios y promociones en curso, la noción de “cine espectáculo” fomentada por productores y exhibidores, especialmente), otra implicaba la consideración del medio cinematográfico como un instrumento del cambio político y social, posición que se hacía manifiesta en la emergencia de nuevos roles (el director comprometido con la realidad nacional y regional, el espectador atento y activo) y en la evaluación selectiva de la tradición cinematográfica anterior. Desde esta perspectiva, aquellos materiales escritos que anticiparon y/o acompañaron la exhibición de los films emblemáticos de estos años y que, en palabras de Jeanne Demers y Line Mc Murray, se enmarcan en la categoría de textos denominados “manifiestos de oposición”,³ se distinguen por un tipo particular de autoría, apoyándose “sobre un yo/nosotros claramente identificado que proclama su existencia como sujeto que desea el poder y que funda este deseo sobre una certeza: el mundo no puede seguir girando del mismo modo” (Demers-Mc Murray, 1986: 23).

La certeza respecto de la necesidad de un cambio radical y urgente, una idea explorada parcialmente en décadas anteriores por varios directores críticos del cine argentino, fue elaborada de forma sistemática por Fernando Birri y sus colaboradores desde el año 1956, fecha en que funda y comienza a dirigir el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Desde ese momento, una creciente producción teórica acompañó las obras fílmicas coordinadas por Birri, creemos que con una doble intención: establecer un punto de cesura en la historia del cine argentino y ubicar a la nueva institución en el centro del campo cinematográfico y cultural. En concordancia con esto, los sucesivos manifiestos, reflexiones, conferencias y entrevistas firmadas por Fernando Birri (y por varios de los miembros del instituto, especialmente Dolly Pussi y Juan Fernando Oliva) se esforzaron en proponer una nueva mirada sobre la realidad y en impulsar algunas categorías de análisis y parámetros teóricos que confrontaran con los hasta entonces circulantes, originando una tendencia de análisis de suma productividad en los años posteriores.

Sobre la comprensión del campo y del medio cinematográfico, las primeras entrevistas realizadas a Birri, los manifiestos dados a conocer entre 1958 y 1962 de forma simultánea con el estreno de *Tire Dié* y *Los inundados*, y luego

³ El manifiesto de oposición, a diferencia del manifiesto de imposición (texto que se sitúa del lado del poder y es gestado como una pieza clave para la defensa política institucional), contiene una declaración de principios opuestos a los dominantes, pretendiendo conquistar el poder simbólico desde los márgenes del sistema (Demers-Mc Murray, 1986: 51).

el material recopilado en la publicación editada en 1964,⁴ coinciden en exponer un conjunto de problemas y discusiones específicas que, desde nuestra perspectiva, se organizan a partir de una secuencia argumentativa que incluye tres segmentos sucesivos: el estado crítico del medio cinematográfico, la proposición de una alternativa viable y, en tercer lugar, el reconocimiento de la Escuela de Cine Documental como motor del cambio. Fue en 1960 cuando Birri sostuvo su desalentadora idea sobre el cine argentino de la época: “No, lamentablemente no hay un nuevo cine argentino” (en Moggi, 12/6/60: 25-27), defendiendo inmediatamente su concepción del medio y los límites y alcances de éste respecto del campo político y social: “[...] hablar de un nuevo cine argentino implica hablar de un movimiento, consciente o inconsciente, que exprese un momento nuevo del país [...] Los comentarios del hombre de la calle, la frustración política de 1958, la posibilidad de construir algo, esta rabia, esta esperanza frustrada, ¿se manifiesta en el cine? [...] ¿Testimonia el proceso dramático que atraviesa el país? [...] ¡NO! El cine, manejado así, es una herramienta inútil” (Idem).

En estos textos difundidos entre 1958 y 1964, Fernando Birri combatió a su vez dos tendencias del cine argentino realizado hasta mediados de los años cincuenta, denominadas por el director “cine-comercial” y “cine-expresión”, cada una de las cuales representaba, en menor o mayor medida, el estado de cosas vigente, el “subcine”, esto es, un cine ausente de los problemas acuciantes por los que atravesaba el país y un cine carente de referencias a la realidad histórica y política del momento. Con estas ideas, fundantes en el cine argentino de la época, y en concordancia con los movimientos que en otras latitudes geográficas propiciaban aquellas cinematografías marginadas, opacadas y alternativas, Birri anticipaba la clasificación del cine argentino dada a conocer unos años más tarde por el grupo Cine Liberación en dos ensayos de 1968 y 1969 titulados “La situación del cine en Argentina” y “Hacia un Tercer Cine” (Solanas-Getino, 1973). Refiriéndose a las tendencias del cine argentino que se proponía combatir, Fernando Birri sostenía:

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 era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos films taquilleros, por oportunista, 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 se

⁴ “Manifiesto de *Tire Dié*: Por un cine nacional, realista y crítico”, 1958 (dado a conocer en el Programa de la primera presentación de *Tire Dié*, Santa Fe, 27 de septiembre de 1958); “Manifiesto de Los Inundados: Por un cine nacional, realista, crítico y popular”, acompañó la presentación del film en 1962 (Giménez, 1964). La publicación de 1964 traza un límite concreto en la trayectoria de Fernando Birri, ya que fue finalizada en el momento en que por presión oficial debió dejar la Escuela.

quería decir, en verdad, cuando se decía cine *popular* era cine *comercial*, y cuando se decía cine *culto*, era cine de élites (Giménez, 1964: 230).

Luego de plantear la situación crítica y poco comprometida del cine argentino y de reconocer al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral como epicentro de un posible cambio,⁵ la asimilación de categorías mencionadas (cine popular/cine comercial; cine culto/cine de élites) le permitió a Birri trazar una *tabula rasa* respecto del tiempo pasado -al menos con una vasta cantidad de directores y títulos⁶- y proponer una nueva dirección para el cine argentino. Respecto de los atributos de este cine emergente, los rasgos esenciales que se perfilan en los diferentes escritos y manifiestos son precisos y abundantes. La capacidad de establecer una síntesis de los términos dicotómicos cine culto/cine popular, que falsamente ocultaban en períodos anteriores los intereses de la industria o la impronta de algunos directores “extranjerezantes” o “individualistas”, se planteaba como la primera de estas características. A partir de esta conciliación, comprendida como una instancia que implicaba la superación de los errores cometidos en el pasado, se indicaban las pautas narrativas y espectaculares que orientarían los nuevos modelos de representación, con especial atención en el repliegue de la idea de cine-espectáculo y la visualización de los problemas acuciantes que atravesaba el país mediante la impronta de un nuevo registro de la realidad. Frente a la pregunta ¿Qué cine necesita Argentina?, Fernando Birri apuntó entonces una singular respuesta: “Un cine que los desarrolle. [...] Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. [...] Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica”.⁷

De acuerdo con lo expuesto en el manifiesto de 1958 y en numerosos escritos de esos años, la elección del documental y de su variante expositiva, o bien el empleo de la ficción con base testimonial, cumplen con los objetivos de registrar la situación económica y social precaria vivida por ciertos sectores marginados, así como captar el interés de la audiencia, con la intención de

⁵ Los puntos 1 y 2 presentes en el “Manifiesto de *Tire Dié*: Por un cine nacional, realista y crítico”, de 1958, establecían la posición que ocuparía el Instituto en la coyuntura de la época: “1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita; 2) Afianzar las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional, en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano”. Manifiesto publicado en Birri (1996: 16).

⁶ Directores rescatados fueron Mario Soffici y Hugo del Carril, con quienes Birri entabló una serie de afinidades expresivas y temáticas.

⁷ Comentario de Fernando Birri comprendido en el artículo “Cine y subdesarrollo”, publicado originariamente por la revista *Cine Cubano*, Nro. 64, La Habana, y posteriormente en Birri (1996: 206).

concientizarla y, si fuera posible, movilizarla. Como es posible comprobar, la propuesta cinematográfica implicaba una postura novedosa del creador y del espectador. En 1958, el manifiesto que acompañó la presentación de *Tire Dié* enumeraba algunas pautas sobre el tema, trazando múltiples relaciones con lo establecido, luego, en 1980 por el director cubano Tomás Gutiérrez Alea en su libro *Dialéctica del espectador*.⁸ Decía Birri:

Coherente con tal posición crítica el documental se ciñe a plantear, o dicho más objetivamente, a mostrar uno entre tantos problemas, mostración que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para seguir avanzando en la solución de dicho problema. Tire Dié no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé [...] Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos (1996: 16-18).

Años más tarde, luego de presentar *Los inundados* en 1962, Birri dio un giro a las respuestas, acotando y precisando los roles ejercidos por los artistas y los espectadores, ahora integrados por realizadores y técnicos comprometidos con la realidad del país y, en el caso del público, por aquellos sectores subalternos y marginados de la exhibición cinematográfica industrial:

Desechando cualquier residuo de *arte por el arte* y empeñados en una creación utilitaria, ya no nos basta con sostener lo que hemos sostenido durante los últimos años: que hacemos nuestros films, no para nosotros, sino para el público. Después de nuestra última experiencia [...] se nos hace impostergable definir para qué público o más precisamente, para qué clase de público hacemos nuestros films [...] No demoramos más la respuesta: para un público de clase proletaria, urbana y rural.⁹

La polémica encarada por Birri y su Instituto de Cinematografía incluía, a su vez, la discusión sobre los circuitos de exhibición. Atentos a la definición de estos nuevos sectores de público (los espectadores “reales”, al menos de los dos films emblemáticos iniciales y de toda la producción de cortometrajes del Instituto), aunque conscientes de la necesidad de la apertura de la institución hacia segmentos más amplios que en una escala ascendente incluyeran los espectadores regionales (los de la provincia de Santa Fe, el perímetro cercano a la escuela de cine), nacionales (aportados por el estreno en Capital Federal y otras ciudades centrales del país) e internacionales (asegurados mediante la participación en festivales, y negada inicialmente al film *Los inundados*), Birri reconoció que una

⁸ En este libro, publicado en 1982 (La Habana, Ediciones Unión), el realizador cubano ensayaba una serie de definiciones sobre el espectador activo, entendido como aquel que asume un proceso de comprensión crítica de la realidad.

⁹ Respuesta de Fernando Birri comprendida en el artículo “Cine y subdesarrollo”, publicado originariamente por la revista *Cine Cubano* Nro. 64, La Habana, y posteriormente en Birri (1996: 214-215).

perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico incluía una férrea organización de la distribución y exhibición de los films, debiendo surgir la solución de las entidades gubernamentales. La coexistencia de circuitos comerciales e independientes se presentaba entonces como una de las mejores posibilidades:

Asimismo, en este orden de soluciones, y simultáneamente con el forzamiento de los circuitos comerciales para que exhiban el film nacional, ha llegado el momento de organizar circuitos independientes (sindicales, escolares, de sociedades vecinales, deportivos, circuitos móviles de cinematografía rural) que se apoyen en las organizaciones de base ya existentes, para la exhibición de aquellos films que por ser declaradamente didácticos (documentales) o ideológicamente más progresistas encuentran mayores resistencias en los circuitos de distribución y exhibición comercial (Idem: 114).

b) *El Grupo Cine Liberación: Octavio Getino y Fernando Solanas*

Una década más tarde, en 1966, el recientemente constituido grupo Cine Liberación comenzó a recuperar varias de las problemáticas inauguradas por Birri y los demás integrantes del Instituto de Cinematografía, profundizando algunos aspectos y planteando otros novedosos en función de la compleja coyuntura histórica que se iniciaba ese año con el golpe de estado encabezado por Juan Carlos Onganía. Compuesto por Fernando Solanas, Octavio Getino (miembros fundadores), Gerardo Vallejo (realizador que se integró de forma estable al grupo desde el film inicial), Rolando López, Miguel Monte, Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Jorge Cedrón, Pablo Szir, Edgardo Pallero, Juan Carlos Macías, Juan Carlos Desanzo, Carlos Mazar, Jorge Díaz, Tito Ameijeiras, Rubén Salguero (colaboraron con el grupo en producción, proyecciones y realizaciones), Cine Liberación presentó en junio de 1968 su film inaugural, *La hora de los hornos*, que conoce su primera exhibición pública en el marco de la IV Muestra Internacional del Cinema Novo, en Pesaro, Italia. Antes de la exhibición, en mayo de 1968, el grupo realizaba una declaración pública, comprensible como un manifiesto o declaración de intenciones, en la cual anticipaba tres ejes de debate frente a los cuales adoptaba una toma de posición: 1) el rol del intelectual, comprometido con la cultura regional y el proceso de liberación política y económica, 2) la selección de nuevos espectadores-destinatarios, identificables con los protagonistas de los hechos históricos, y 3) el desplazamiento de los modelos narrativos y discursivos tradicionales por una obra inconclusa, abierta, concebida como un “acto” para la liberación, el diálogo y la acción.¹⁰

¹⁰ Ideas expuestas en el texto realizado para acompañar la exhibición de *La hora de los hornos*, “Primera declaración del grupo Cine Liberación” (Solanas-Getino, 1973: 9-10).

A continuación, en el mes de junio, semanas antes de la realización de la muestra, el grupo participó de un cuestionario colectivo, en el cual comenzaban a especificarse las ideas que por más de una década orientarían su trabajo. Se comenzaba a forjar entonces un discurso crítico amplio, que excedía el campo cinematográfico y el tiempo presente, pudiéndose advertir en estos textos aspectos novedosos que marcarían la posición ideológica de los directores. Uno de los puntos emergentes era la contraposición entre una “cultura oficial” y una “cultura nacional”, entre una cultura que “ [...] legaliza la dependencia y la opresión”, y una cultura que “[...] sale a desmitificar a aquella a la vez que a construir los valores nacionales y culturales”.¹¹ Esta idea, germinal en 1968, cobraría fuerza en 1969, en otro cuestionario titulado “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”, publicado por la revista *Cine Cubano* Nro. 56-57, en el cual el grupo propone una superación de las contradicciones históricas planteadas entre cultura dominante y cultura nacional, situación a la que se accedería en el instante en que los sectores dominados o explotados asumieran el poder. En ese momento de síntesis, una “cultura nacional latinoamericana en desarrollo”,¹² en una clara alusión a los movimientos de liberación nacional en el continente y la activación política de amplios sectores populares. El segundo punto de interés, y que traza una línea vinculante con las reflexiones de Fernando Birri mencionadas con anterioridad, consiste en la serie de correspondencias que Cine Liberación establecía entre el cine argentino de la época y el latinoamericano, situando como centros de interés las filmografías de Glauber Rocha (Brasil) y Santiago Alvarez (Cuba), dos nombres del denominado “cine nuevo no condicionado” (Solanas-Getino, 1973: 17). Relevante resulta mencionar que, al año siguiente, esta cartografía regional, a la cual Cine Liberación se sumaba formando una “corriente que indudablemente está a la ofensiva”, y a la que “el sistema intenta paralizar”,¹³ encuentra otros dos nombres significativos: Mario Handler (Uruguay) y Jorge Sanjinés (Bolivia).

Como es posible apreciar, Cine Liberación produjo su caudal teórico principal entre 1968 y 1973, año en que se producen dos hechos destacables para el grupo: por un lado, en el terreno político, la elección presidencial de Cámpora y el retorno definitivo de Perón a la Argentina y, por otra parte, la publicación del libro *Cine, cultura y descolonización*, en el cual Fernando Solanas y Octavio Getino compilaban gran parte de los escritos dados a conocer hasta 1970. De todos estos hemos señalado hasta el momento aquellos presupuestos

¹¹ Respuestas al cuestionario “La situación del cine en Argentina” (Solanas-Getino, 1973: 11).

¹² “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”, cuestionario publicado inicialmente por la revista *Cine Cubano*, La Habana, marzo de 1969 (Idem: 29-31).

¹³ “La hora de la censura”, texto elaborado para el periódico de la CGT de los Argentinos, de enero de 1969 (Idem: 24).

generales que marcaban la toma de posición del grupo frente al estado cultural imperante en Argentina y América Latina y, en segunda instancia, la localización de un conjunto de realizadores contemporáneos que constituían un tejido social y cultural que se caracterizaba por su progresiva visibilidad y su potencia expresiva, y al cual Cine Liberación se sumaba como exponente local. Como señala Mariano Mestman, es posible sostener que estas declaraciones y ensayos germinales surgieran como el producto visible y palpable de las relaciones afianzadas entre el grupo y ciertos sectores críticos hacia el sindicalismo peronista y los intelectuales de izquierda (la cita no menciona al sindicalismo):

Esta corriente, con sus variantes (nacionalismo popular o revolucionario), postulaba un tipo de intervención particular del intelectual “nacional” o “revolucionario” (articulado al “pueblo-nación”) en la lucha política e ideológica: la disputa de la versión de la historia y la cultura nacional contra los “intelectuales colonizados” (a quienes se asocia a las corrientes liberales y que a veces alcanza la izquierda clásica) (Mestman, 2001).

Este cúmulo de textos, que según sus rasgos expresaban la necesidad de presentación y afirmación del grupo (aquí es posible ubicar las declaraciones y ensayos circulares), tanto como el interés manifiesto por los medios y festivales locales y extranjeros (la proliferación de entrevistas y cuestionarios que tuvieron como protagonistas al grupo es muestra de esto), incluyeron, a su vez, una sostenida reflexión sobre el medio y el lenguaje cinematográfico, surgiendo éstas, en gran medida, de forma simultánea con la realización de *La hora de los hornos* y con sus sucesivas y diversas exhibiciones. Con el interés de organizar este cuerpo teórico-reflexivo, reconocemos los siguientes ejes, que incorporan el debate intenso sobre las distintas instancias de creación y difusión de las películas:

1) *El rol del cine, de los cineastas y de los espectadores en una situación de crisis:*

Como corolario de la trayectoria parcial del grupo, en 1972, Solanas y Getino reconocieron que muchos de los esfuerzos teórico-prácticos estuvieron focalizados en “tratar particularmente el papel del cine y de los realizadores cinematográficos (técnicos, críticos, etc.) en el proceso de liberación de los países dependientes, particularmente la Argentina” (Solanas-Getino, 1973). Como anticipamos en párrafos anteriores, el grupo precisó tempranamente, en su primera declaración de 1968, la función del intelectual y del artista, que en cualquier orden o disciplina debía incorporarse a la rebelión “testimoniándola” y “profundizándola”, inaugurando con estas prácticas las ideas del registro de las coyunturas políticas y económicas (aspecto que recuperaban de los planteos de Fernando Birri y sus realizaciones) y, más allá de estas, el discernimiento de los antecedentes y las causas que explicaban el estado de cosas imperante y el combate de los mismos (criterios novedosos del grupo). En junio de ese año, aclarando que esa tarea implicaba la ruptura con el sistema cinematográfico

instituido, esgrimían la noción de “auto-realizador del Tercer Mundo”, denominación que les permite explicar y propiciar un modelo alternativo, en el cual el director es a su vez productor, distribuidor y hasta exhibidor, independizándose, con esta confluencia de roles, de las pautas industriales.¹⁴

Por su parte, la identificación del espectador con los “actores de esta gran revolución continental”, especialmente con los “núcleos de activistas y combatientes”, señalaba no sólo la constitución de un nuevo público sino preferentemente a los interlocutores de un programa práctico-político ya expuesto en el film inaugural.¹⁵ Como expresaran Solanas y Getino, lo que caracteriza a un film político-militante es precisamente lograr determinados objetivos políticos en un público concreto, que quedaba integrado por estos segmentos: “Un filme militante siempre se dirige a un *destinatario histórico* [...] la clase trabajadora urbana, el proletariado rural, el movimiento estudiantil, los compañeros de una fábrica o de una región en conflicto, un público de otros países, los cuadros de una organización política” (Idem: 150).

En este contexto, el cine (como cualquier otra actividad cultural) cumplía el triple papel de “investigador-divulgador-movilizador”, de forma que: “Un cine de investigación y de conocimiento es extremadamente necesario en sociedades en las que el neocolonialismo oculta, distorsiona o saquea todo aquello que haga a una información veraz sobre la realidad nacional y donde la verdad está como el pueblo todo, condenada a la proscripción”.¹⁶ Asociada a esta concepción del medio, que directamente abolía la posibilidad de hecho del cine-espectáculo (una obra bien hecha, acorde al canon del cine institucional, que genera la contemplación estética y pasiva del receptor), Cine Liberación encaraba una relación novedosa entre la obra y su espectador, entre el “acto y el actor”, vínculo que obligaba a “la invención de formas de diálogo y de comunicación que [...] sirvan a desarrollar antes que *proyecciones de films*, Actos, en los que importa más la reacción, el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores, que los films como tales” (Idem: 41).

¹⁴ “La situación del cine en la Argentina” (Solanas-Getino, Idem: 13). Un año más tarde, en el escrito “La hora de la censura”, publicado en el periódico de la CGT de la Argentina, el grupo extremaba sus declaraciones al entender al cineasta como un operario o trabajador de la cultura (*op. cit.*, 26).

¹⁵ Creemos que esta definición de los espectadores se mantendrá hasta 1975, fecha de realización del film epigonal del grupo, *Los hijos de Fierro*, del cual se esperaba el estreno comercial y la presencia de amplios sectores de público.

¹⁶ En “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*” (Solanas-Getino, 1973).

2) *La organización de los circuitos de distribución y exhibición y la consolidación de la práctica del cine militante:*

Esta disposición del medio cinematográfico y de los roles implicados convocaba en su articulación no sólo a los cineastas, sino especialmente a los intelectuales y a las organizaciones culturales y populares, las cuales eran invitadas a colaborar en el diseño o la invención de formas de realizar y difundir el cine según cuatro coordenadas: “dentro del sistema o fuera del sistema, públicamente o subterráneamente”.¹⁷ En otro escrito de 1969, quizás el más conocido y difundido del grupo, “Hacia un tercer cine”, los integrantes de Cine Liberación comprenden que la pervivencia y desarrollo de este tipo de cine (ya denominado “cine-guerrilla” o “cine de guerrillas”) se basa en dos estrategias inmodificables: “la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas”, que con la colaboración de otras entidades facilitaría la descentralización y el dinamismo de la difusión local, y la apelación a circuitos europeos, los cuales eran sumados como un “complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos, más aún en una situación donde aquellos circuitos pueden jugar un papel importante en la difusión de las luchas del Tercer Mundo”.¹⁸

Cine Liberación pretendía con estas prácticas crear un frente de realizadores y militantes que, con centro en Argentina, se expandiera a la manera de un corredor o circuito hacia América Latina (fueron varios los países que comenzaron a difundir *La hora de los hornos* y las subsiguientes realizaciones del grupo: Uruguay, Cuba, Venezuela, Colombia, Chile, México, Perú), el Tercer Mundo y aquellos sectores de las naciones desarrolladas solidarios con este tipo de cine. Sólo de esta forma, creía el grupo, se cumplirían los objetivos principales orientados a la promoción y consolidación de una variante del cine político y social (el cine militante) y empeñado en que el film inaugural llegara de variadas maneras al público local.¹⁹

Luego de realizar *La hora de los hornos* y mientras concretaban otros films, se fueron organizando los circuitos de exhibición (múltiples, heterogéneos, desperdigados), en cuya constitución fueron cruciales las actividades desplegadas por la unidades móviles de Cine Liberación. Sobre la cantidad y extensión de las mismas en el territorio nacional Mariano Mestman comenta: “No podemos establecer con precisión la cantidad de grupos CL a lo largo de la Argentina, pero sí señalar que entre 1969 y 1973 el propio núcleo fundador identificaba la existencia de núcleos (‘unidades móviles’) en varias importantes ciudades: La Plata,

¹⁷ En “La hora de la censura” (Solanas-Getino, 1973).

¹⁸ En “Hacia un tercer cine” (Idem: 82-83).

¹⁹ Estas ideas articulan el escrito “Apuntes sobre la experiencia realizada”, un resumen de la entrevista realizada a Fernando Solanas y Octavio Getino por Carlos Mazar (*op. cit.*: 171-183).

Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, más de uno en Buenos Aires, y tal vez en algunas otras” (Mestman, 2001). Es posible advertir, al menos así lo atestiguan algunos testimonios y documentos conservados, que la actividad de estas unidades y subgrupos no sólo consistía en la difusión de las películas sino también en la concreción de reuniones periódicas de discusión y evaluación, en las cuales se dejaba constancia de los segmentos del film que propiciaban los máximos debates públicos y de los sectores más participativos.

3) *Las categorías cinematográficas y el diseño de un cuerpo teórico conciso:*

La formulación, en los diferentes escritos, reportajes y cuestionarios, de una serie de categorías teórico-operativas permitió a Cine Liberación incorporar a sus reflexiones las realizaciones siguientes a *La hora de los hornos*, muchas de ellas de diferente duración y factura. Una categoría inicial y abarcativa fue la de “Tercer Cine”, a la cual el grupo arribó luego de reconocer en la historia de la cinematografía argentina dos formas o modelos anteriores (el Primer Cine y el Segundo Cine), asociables con el cine industrial-institucional y, en el caso del segundo, con el llamado Nuevo Cine (o Cine de Autor) gestado en nuestro medio en los años sesenta.²⁰ En relación con estos modelos o tendencias, el Tercer Cine se proponía: “aprovecharlas, contenerlas y negarlas, sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible” (Solanas-Getino, 1973: 40). Y si bien, como lo iban demostrando otras cinematografías del planeta, el Tercer Cine podía adoptar múltiples criterios y estrategias, la definición de Cine Liberación se entroncaba con la idea de un “Cine Acción” (si nos referimos a la relación entablada entre la obra y su receptor) o de un “Cine Guerrilla” (si nos remitimos a la organización clandestina y cuidada de la exhibición); se trataba, en suma, “de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió”. Así se presentaba, en un momento en el que reinaban el autoritarismo y la censura bajo la dictadura de Onganía, su primera realización “como un acto, un hecho, una acción revolucionaria al margen del sistema y en contra del sistema” (Idem: 16).

Sin lugar a equívocos, los artículos titulados “Hacia un tercer cine”, de 1969, y “Cine militante”. Una categoría interna del tercer cine”, de 1971, condensan las reflexiones del grupo sobre el medio y el lenguaje cinematográfico. De 1969 son los planteos generales sobre la posible bifurcación o complemento entre el Cine Acto y el Cine Guerrilla, que apuntaban en ambos casos a la difusión de

este cine emergente y a la movilización de los asistentes. También se enunciaban la multiplicidad de estrategias posibles (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, entre otras), que en su diversidad y cruce con otras disciplinas artísticas, proveían al cineasta nuevos modelos en los cuales se agudizaban las posibilidades informativas y expresivas del medio (Idem: 87-90). Entre 1969 y 1971 desarrollan las características del “Cine Militante”, que en el texto de 1971 es concebido como la categoría más avanzada del Tercer Cine.

Como es posible observar, en consonancia con la radicalización política y cultural que marca el pasaje de la década del sesenta a la siguiente, el Cine Militante se presenta ya no sólo comprendiendo y representando las luchas emprendidas por vastos sectores de la sociedad, sino asumiendo una actitud de mayor compromiso, que podía incluir la intervención directa y el activismo político (Idem: 121-123). Con el cambio de década, la categoría de cine militante encuentra a Cine Liberación en un diálogo productivo con otros grupos y realizadores argentinos. Como señala Octavio Getino, es entre 1969 y 1971 cuando el cine militante va asentándose como corriente en la Argentina, aclarándose con cada uno de los títulos circulantes “[...] el sentido de esa militancia, los objetivos y niveles de su eficacia política” (Getino, 1970: 43). Según esta orientación, que tiene a los Cine-informes de la CGT de los Argentinos realizados en 1968 como antecedentes directos, se reúnen dos obras concretadas por el grupo (*Ollas populares*, Gerardo Vallejo, 1967; *La Paz*, María Elena Massolo, 1968) y otras tres realizadas por otros colectivos cinematográficos (*El problema de la vivienda*, de la Tendencia Universitaria Popular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1969; *Ya es tiempo de violencia*, Enrique Juárez, 1969; *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, grupo Realizadores de Mayo, 1969). En su autonomía y diversidad, estas obras coincidían en un aspecto común: “la construcción de una cultura y de un país definitivamente descolonizado” (Idem: 46).

Reflexiones sobre los registros y los medios de realización empleados

La elección de los registros y el diseño de nuevos modelos narrativos y espectaculares fue otro de los aspectos que recorrió los escritos producidos por los directores, grupos e instituciones implicadas. Si nos referimos a las primeras realizaciones del Instituto de Cinematografía dirigido por Fernando Birri, el corto inaugural (*Tire Dié*) y luego el primer largometraje (*Los inundados*) demarcaron dos grandes áreas de interés (el documental y la ficción respectivamente), aunque dejaron constancia, a su vez, de las relaciones entabladas entre los registros, especialmente la posibilidad de concebir la ficción con un fuerte

²⁰ Es interesante señalar que Cine Liberación mantuvo, respecto de Fernando Birri, una posición variable. En un primer momento, entre 1968 y 1969, consideraba a Birri y su instituto formando parte de un “cine-comunicación”, que junto con otro modelo generado en los años sesenta, el “cine expresión”, constituían el Segundo Cine local. Años más tarde replanteaba estas ideas, encontrando en las filmografías de Birri, Murúa, Favio y Martínez Suárez la línea de nacimiento del Tercer Cine (Solanas-Getino, 1973: 137-138).

sustento testimonial.²¹ En 1958, el documental se presentaba como un medio capaz de satisfacer ciertas necesidades hasta el momento vedadas a los espectadores argentinos. Se trataba, como sostuvo Alberto Elena acerca del proceso de visibilidad de las cinematografías nacionales de los países periféricos, de un mecanismo de ocultamiento/develamiento de las condiciones reales del subdesarrollo de la región y de los segmentos del pueblo que lo padecen (Elena, 1999). Afirmaba Birri sobre las posibilidades del mismo:

¿Cómo da esa imagen, el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera [...] Y al testimoniarla cómo es esta realidad - esta subrealidad, esta infelicidad- la niega. Reniega de ella. La denuncia, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran. [...] Como equilibrio de esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños (1996: 234-235).

En un contexto de crisis política y económica, el documental aportaba al espectador el conocimiento de la coyuntura real, la disposición alerta y el cuestionamiento de la situación, acciones que sin duda implicaban una actitud diferente y positiva tanto de los creadores como de los receptores: “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 cómplice de ese subdesarrollo, es subcine” (Idem, 1996: 234-235). Sobre la colaboración entre los registros, es de suma importancia recordar que la segunda versión definitiva del corto, presentada en 1960, contenía de forma sobreimpresa a las voces de los protagonistas, con un mínimo tiempo de defasaje, las voces de dos actores reconocidos del campo cinematográfico y teatral, Francisco Petrone y María Rosa Gallo. Como sostuvo Clara Kriger, además de hacer audibles y comprensibles las declaraciones de los personajes: “Esta operación integra en el relato un elemento ficcional que hace más compleja la construcción de la realidad denunciada por el documental, ya que el público deberá considerar una verdad que se expresa en dos niveles narrativos” (Kriger, 2003: 291).

Con el paso de los años, Fernando Birri y el equipo de realizadores y colaboradores del Instituto planificaron un primer largometraje que, concebido como un film ficcional, testimonial -o como un *Doc-Fic*, si seguimos la terminología de Orlando Sena, luego adoptada por el propio Birri-, se presentaba a la audiencia y al medio cinematográfico local como una obra de síntesis, que resu-

²¹ La idea de la ausencia de límites entre documental y ficción ocupó a Birri aún en los últimos años. En una de las conferencias más cercanas, titulada “*Tire Dié* (1956-1960)”, desarrolla la hipótesis que sostiene que esta especie de *off limits* entre registros es una característica del ser cultural latinoamericano, de forma que la contaminación o intercambio entre el cine ficcional y el documental se constituye en una expresión estética del sincretismo cultural de la región. En Birri (2007: 18).

mía los postulados teórico-prácticos de la escuela, expresados en las siguientes palabras de Birri: “Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad” (en Mogni, 1960: 11). Por su parte, el film-manifiesto de 1962 fue presentado de la siguiente manera:

Los *inundados* sintetiza la experiencia del Instituto de Cinematografía, totalizándola, y la transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendidos. Y justamente por esto [...] asume la responsabilidad de ser el film-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, realista, crítica y popular (Birri, 1996: 210-211).²²

Todas estas opiniones permiten observar, en suma, que desde los fotodocumentales iniciales, luego con los documentales realizados por los diferentes alumnos y realizadores, hasta el largometraje 1962, la exploración y la elección de los medios y registros fílmicos estuvieron orientadas por una idea rectora enunciada en 1956 en el momento de constitución del Instituto -nos referimos a la comunión entre cine y conocimiento-, promovida y desarrollada no sólo por Fernando Birri y los entusiastas profesores que lo acompañaban, sino también por los profesionales que apoyaron la fundación y el desarrollo de esta institución, todos ellos partícipes de una nueva visión del arte y de la cultura.²³ La propuesta de un cine capaz de informar y mostrar ciertas claves regionales, especialmente las situaciones críticas que atravesaban vastos sectores del interior del país, encontraron en Birri una modulación personal, basada en dos líneas constantes, que han sido captadas por el realizador, recientemente, en las siguientes palabras: “la actitud crítica respecto de la realidad y la actitud amorosa en relación con los seres que la habitan” (Birri, 2007: 50).

El intercambio productivo entre los registros y el pasaje del documental al cine de ficción en las segundas etapas de realización, fue una práctica efectiva en el marco de las producciones de Cine Liberación. Como en el caso del Instituto dirigido por Fernando Birri, una primera época encontró a los integrantes de Cine Liberación cercanos al registro documental, aunque es posible afirmar que sus integrantes se empeñaron en ampliar las fronteras de las versiones tradicionales (el documental expositivo especialmente), explorando todas las posibilidades expresivas y comunicativas del mismo. Si nos centramos en el film inaugural de 1968, los aspectos informativos, formativos y comunicacionales del cine estuvieron garantizados por la elección de una estructura narrativa-espectacular que, denominada “film-ensayo”, “film-libro”, o “film-acto”, se de-

²² Comentario de Fernando Birri comprendido en el artículo “Cine y subdesarrollo”, publicado originariamente por la revista *Cine Cubano*, Nro. 64, La Habana.

²³ Sobre los orígenes del Instituto de Cinematografía fue capital el apoyo brindado por la Dra. Angela Romera Vera, quien no sólo era Delegada y Directora de Enseñanza del Instituto Social, sino a su vez Profesora Titular de Sociología de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.

batía entre un sistema cerrado y un sistema abierto que adquiriría rasgos hasta entonces inéditos en nuestro medio. En 1973, en el diálogo que Solanas mantuvo con Jean-Luc Godard, el director argentino explicaba ese rasgo paradójico y decía que si bien la “estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo” (Godard-Solanas, 1973: 30), y a los fines de conocimiento e información que se plantea la película se combinan elementos reflexivos, títulos y formas didascálicas, “se abre al público para su debate, discusión y desarrollo” (Idem.), pudiéndose alterar el orden de la proyección, abreviar sus partes y detener la proyección con la intención de facilitar el diálogo, la discusión y la articulación de actos a favor de la liberación. En este sentido, los materiales del documental expositivo tradicional aparecen cruzados e interceptados por un cúmulo de otros materiales y estrategias discursivas de manera que, como proponían Solanas y Getino en su texto “El cine como hecho político”: “Un film militante está logrado cuando su expresión ayuda a reflexionar, concientizar, agitar o movilizar en torno del tema y de los objetivos prefijados, cuando los ha enriquecido desde el nivel más racional hasta el más íntimo y sensible” (Solanas-Getino, 1973: 155).

Aferrados a las ideas de la libertad creativa y de la ausencia de un modelo unívoco de cine político-militante, y más allá de algunas defensas temporarias del registro documental,²⁴ el grupo se dedicó, en varias oportunidades, a plantear posibles formatos o géneros, los cuales correspondían a una categorización política que medía los alcances de estas variantes de acuerdo con la posibilidad de concientizar y movilizar a las audiencias. Así se propusieron las nociones de cine-ensayo (un cine reflexivo capaz de desarrollar un tema específico y de proponer una tesis histórica o política), cine-información (un cine coyuntural y de denuncia inmediata de una situación), cine-panfleto (se trata de una variante que persigue la agitación y la exposición de consignas partidarias o sectarias), cine-documental (versión prioritaria en los países colonizados y carentes de libertad informativa), cine-inconcluso (característica que puede funcionar en cada uno de los géneros, en tanto se comprende el cine como un medio a partir del cual se realizan discusiones, actualizaciones y modificaciones del material exhibido). Con el paso de los años, en su film *Los hijos de Fierro* (1975), Fernando Solanas incorporaría a estos esquemas narrativos y espectaculares la ficción, formato que apelaba a un público más vasto y a un estreno comercial (no concretado), y que aportaba, siguiendo palabras de Ana Amado, “una versión más analítica, que descompone y recompone una y otra vez la vertiente iconográfica de la tradición, en un movimiento que puede interpretarse como réplica política a las versiones de *Don*

Segundo Sombra, de Manuel Antín, 1969, y el *Martín Fierro* de Torre Nilsson, 1968” (Amado, 2006: 160). Frente a estos films institucionales, que perseguían la promoción de la historia legitimada sobre los héroes populares, *Los hijos de Fierro* aportaba, mediante un relato que exploraba todas las posibilidades del registro ficcional, una perspectiva distinta, que no sólo establecía un correlato entre las figuras y los discursos que caracterizaron al gaucho Martín Fierro y al líder político Juan Domingo Perón, sino que reconstruía la historia de Argentina y de América Latina eficaz y poéticamente.

Del texto al film, del film al texto

En estas páginas se han consignado las reflexiones sobre el medio y el lenguaje cinematográfico concretadas en las décadas del cincuenta y del sesenta por el Instituto de Cinematografía dirigido por Fernando Birri, y por el Grupo Cine Liberación, encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino. En ambos casos, el medio y el lenguaje cinematográfico fueron comprendidos como un sistema general y abarcativo, definiendo los textos escritos y la producción teórica en general los programas de trabajo y los lineamientos ideológicos que presentaban estos directores y grupos gestando un cine alternativo. En el contexto de estas décadas, el texto escrito contribuyó positivamente al conocimiento de estos proyectos cinematográficos en el medio interno, multiplicándose las entrevistas y notas que distinguían a estos dos núcleos como referentes del cine político y social, y especialmente en los países vecinos que comenzaron a coparticipar, con tendencias similares y mediante el intercambio periódico, de un cine regional estrechamente ligado a los conflictos de orden político y social.

En una de sus publicaciones recientes, Jacques Aumont sostuvo que el cineasta que piensa su arte desde el punto de vista de aquel a quien lo dirige es necesariamente consciente de su inserción en la sociedad y de la responsabilidad que esta conlleva (Aumont, 2004: 16). Así lo entendieron los directores mencionados, desde los orígenes mismos de los grupos e instituciones que organizaron hasta las últimas fases de producción concretadas. En mayor o menor medida, siguiendo las palabras de Fernando Solanas que en 1973 rememoraban la actividad desplegada por Cine Liberación, es posible afirmar que la tarea iniciada por estos grupos y realizadores se definía como una “militancia total donde el compromiso del militante pasa también por la elaboración cultural”, y a partir de la cual se trataba “de dar vuelta todos los viejos conceptos”.²⁵

²⁴ El escrito “Prioridad del documental”, de 1971, es una muestra de la defensa realizada en 1971, fecha de realización de las dos entrevistas concretadas a Perón en España, del formato documental y de los alcances informativos y educativos del mismo (Solanas, 2003).

²⁵ Fernando Solanas, entrevista realizada a Fernando Solanas y Leonardo Favio: “Propuestas para un nuevo cine nacional”, *La Opinión*, Buenos Aires, 29 de abril de 1973 (Reproducida en Revista *Confinés*, 2006: 164).

Bibliografía

Abastado, Claude (1980), "Introduction à l'analyse des manifestes", *Littérature*, Nro. 39, París.

Amado, Ana (2006), "Las políticas del cine político", *Confines*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Nro. 18, junio.

Aumont, Jacques (2004), *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós.

Birri, Fernando (1996), "Manifiesto de *Tire Dié*: Por un cine nacional, realista y crítico", "La escuela documental de Santa Fe. Saldo de una experiencia", "Cine y *subdesarrollo*", *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano*. 1956-1991, Madrid, Cátedra.

Birri, Fernando (2007), "Tire Dié (1956-1960)" y "Los inundados, 1961", *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires, Aguilar.

Demers, Jeanne y Mc Murray, Line (1986), *L'enjeu du manifeste / Le manifeste en Jeu*, Longueuil, Le Préambule.

Elena, Alberto (1999), *Los cines periféricos*. Africa, Oriente Medio, India, Barcelona, Paidós.

Getino, Octavio (1970), "Tres experiencias de cine militante", *Cine del Tercer Mundo*, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo, Nro. 2, noviembre.

Giménez, Manuel Horacio (comp.) (1964), *La Escuela Documental de Cine de Santa Fe: una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, Santa Fe, Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Godard, Jean-Luc y Solanas, Fernando (1973), "Godard por Solanas, Solanas por Godard", *Cine 70*, Buenos Aires, Nro. 42-43, enero.

Gutiérrez Allea, Tomás (1982), *Dialéctica del espectador*, La Habana, Ediciones Unión.

Kruger, Clara, "Tire Dié" (2003), en Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1993), *El manifiesto: un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.

Mazar, Carlos (1973), "Apuntes sobre la experiencia realizada", en Solanas, Fernando y Getino, Octavio, "Cine militante y tercer cine", *Cine, cultura y descolonización*, Madrid, S.XXI

Mestman, Mariano (2001), "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación", *Cuadernos de la Academia*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, Madrid, AEHC.

Mogni, Franco (1960), "Nuestro cine, así, es una herramienta inútil", *Revista Che*, Buenos

Aires, Nro. 0, 12 de junio.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973), "Prólogo", "Primera declaración del grupo Cine Liberación", "La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*", "La situación del cine en la Argentina", "El cine como hecho político", "La hora de la censura", "Hacia un tercer cine", "Cine militante y tercer cine", *Cine, cultura y descolonización*, Madrid, Siglo XXI.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio (2003), "Prioridad del documental", en Paranaguá, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

Solanas, Fernando (2006), "Propuestas para un nuevo cine nacional", *La Opinión*, Buenos