

# **La cámara como bandera: tensión política– estética en el cine militante argentino. Las realizaciones de Carlos Nine (1972–1973)**

Ramiro Coviello

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

## **Resumen**

Este trabajo aborda la relación entre estética y política a partir del fenómeno conceptualmente conocido como cine militante. Aquí, la pregunta que guía su paso: ¿qué relación establecieron los realizadores del cine militante argentino de los años sesenta/setenta entre los fines políticos y las elecciones estéticas? Se trata de un debate que acompaña buena parte de las producciones documentales actuales y que puede rastrearse ya en el cine militante argentino en sus años de emergencia. De un lado están quienes sostienen la plena subordinación de las elecciones estéticas a los objetivos políticos. Del otro, quienes consideran que dichos realizadores le otorgaron gran importancia a la reflexión respecto del lenguaje y del medio cinematográfico en relación con la política y la práctica militante. Para aportar a este debate creemos que es necesario volver a las obras con las que nació el cine militante. En ese sentido, este trabajo primero

## **Palabras clave:**

cine militante, estética, política, años 60–70, Carlos Nine.

rastrea el momento de emergencia del fenómeno, así como también sus principales características. Luego, se hace un repaso de la tensión política–estética en los filmes más reconocidos del cine militante de esos años, para pasar finalmente a analizar dos realizaciones de Carlos Nine: *Marcha sobre Ezeiza* (1972) y *¡En peligro!* (1972). Así, de lo que se trata es de plantear un esbozo general de la problemática en torno a las realizaciones de los grupos de cine militante paradigmáticos —Cine Liberación y Cine de la Base—, que permita sembrar un piso comparativo desde el cual abordar obras prácticamente desconocidas que pueden echar luz sobre el debate en cuestión.

### Abstract

This work is about the relationship between aesthetics and politics from the phenomenon known as conceptually militant cinema. The question that guides this work is: What is the relationship established by the filmmakers of argentine militant cinema of the sixties/seventies between the political purposes and the esthetic choices? This debate accompanies much of the current documentary productions and can be traced as far back as the militant cinema argentine in their years of emergency. On one hand there are those who maintain the full subordination of the esthetic choices to the political objectives. On the other hand, those who believe that these filmmakers gave great importance to the reflection with respect to the language and of the film medium in relation to policy and practice militant. To contribute to this debate we believe that it is necessary to go back to the works with which he was born the militant cinema. In that sense, this work first tracks the time of emergency of the phenomenon as well as their main characteristics. Then, a review of the political tension–aesthetic in the films more recog-

### Keywords:

militant cinema, aesthetics, politics, years 1960's and 1970's, Carlos Nine.

nized of the militant cinema of those years, to finally move on to analyze two achievements of Carlos Nine: *Marcha sobre Ezeiza* (1972) and *En Peligro!* (1972). Well, it is a question to raise a general outline of the issues surrounding the achievements of the groups of militant cinema paradigmatic —Cine Liberación y Cine de la Base—, which would allow comparative plant a floor from which to address works virtually unknown that can shed light on the debate in question.

---

## Introducción

Tras el estallido de la crisis en 2001 y la caída del gobierno de Fernando de La Rúa, la oferta y demanda de documentales en Argentina crece abruptamente, para luego ir disminuyendo al compás de la normalización institucional. Así es que se potencia la revitalización del documental, que ya venía dándose desde mediados de los 90. Ésta coincide, a su vez, con la constitución de diversos colectivos de realizadores que piensan al cine como herramienta militante, de difusión contrainformativa y de comunicación alternativa. Dichos grupos, algunos de los cuales hoy continúan trabajando, se plantean en continuidad histórica con cierta tradición cinematográfica de los años 60 y 70: principalmente Cine Liberación y Cine de la Base, y los Realizadores de Mayo en un segundo plano (De la Puente

y Russo, 2007). Este nuevo impulso del «cine social y político» trajo aparejado el renacer de algunos debates que habían quedado congelados tras el ocaso del *cine militante* con la irrupción en 1976 de la última dictadura militar. Se trata de problemas tales como la relación con el Estado, las prácticas de producción, exhibición y difusión, la definición de los destinatarios y los protagonistas (y la posible identidad de unos y otros), el rol contrainformativo, etcétera.<sup>1</sup>

Ahora bien, sin restarle importancia a los ya mencionados, hay otro debate que se ha mantenido en el centro de la escena a lo largo de toda la historia del cine militante, y es justamente por ello que interesa a este trabajo. Me refiero a la tensión entre estética y política. Teniendo en cuenta que muchos de los grupos contemporáneos se plantean como herederos

1. Estos debates están recogidos para el cine militante argentino contemporáneo por De la Puente y Russo (2007).

del cine militante de los 60–70,<sup>2</sup> considero que con el fin de enriquecer el debate actual se torna necesario explorar cómo se ha reflexionado sobre esa tensión y a qué soluciones prácticas se arribó en los años de la emergencia del fenómeno. Es así que la pregunta que guía el trabajo es la siguiente: ¿qué relación establecieron los realizadores del cine militante argentino de los años sesenta/setenta entre los fines políticos y las elecciones estéticas?

Planteada la pregunta, encuentro al menos dos grandes líneas de respuesta. Por un lado están los que, como Sarlo (1998), opinan que en esos años la política subordinaba casi por completo al arte comprometido —cine militante incluido—, de modo tal que las opciones estéticas se encontraban entonces reducidas a su mínima expresión por parte de los mandatos políticos. Por otro lado, hallamos a aquellos que, como Campo (2009), sostienen que el lugar central que ocupaba la política en esos años no se traduce en una forma unívoca y necesaria de hacer cine militante sino que es posible hablar allí de diferentes variantes expresivas y de apuestas estéticas renovadoras.

Si bien anticipo que la respuesta que aquí presento se acerca más a la posición de Campo, esta afirmación no me eximirá del siguiente rodeo: en principio, trataré de rastrear el momento de emergencia del cine militante argentino y de plantear

las características básicas que lo delimitan. Para ello trabajaré con artículos de otros investigadores, puesto que resulta un camino bastante allanado. Luego pasaré a tratar a grandes rasgos la tensión estética–política en el cine militante de los años de su emergencia, ejemplificando a partir de las principales películas que se inscriben en esta línea. Recién entonces podré dejar relativamente a un lado esas películas para abordar dicha tensión más específicamente respecto de realizaciones de cine militante que hoy carecen de resonancia. Esto es, a partir de las dos películas —prácticamente desconocidas— de un «cineasta» que no se reconoce ni es reconocido como tal; me refiero al artista plástico y dibujante de renombre internacional, Carlos Nine. El fin de ese desplazamiento es extender el análisis más allá de las obras que habitualmente ejemplifican el fenómeno y mostrar cómo la tensión en cuestión y, más importante aún, la reflexión y las soluciones prácticas que ésta impulsa, están presentes incluso allí donde no se suele posar la mirada.

### **Emergencia del cine militante y sus principales características**

Lusnich (2009) plantea una periodización del cine político y social argentino que puede ser dividida en dos grandes tramos, según sea el ritmo y la dinámica

2. Entendemos aquí a los años 1960/1970 como época, en el sentido que propone Gilman (2003).

de la situación fundamental.<sup>3</sup> Así, la división entre uno y otro se da en el bienio 1968–1969, momento que Lusnich identifica como el de mayor intensidad —el «clímax»— del desarrollo diacrónico del cine político y social argentino. Lo que caracteriza a este «clímax» en dicho planteo es tanto la comprensión de los filmes como medios de intervención concreta en determinadas coyunturas y hechos históricos, como la radicalización del medio y del lenguaje cinematográficos, dando lugar a textos filmicos de suma originalidad y fuerza expresiva. Asimismo, Lusnich señala que en ese bienio se condensan y tensan las relaciones entre el arte y la política, y la tradición y el cambio cultural.

Si bien Lusnich no habla allí específicamente de cine militante, tres de los cuatro filmes que señala como emblemáticos del bienio son reconocidos como los primeros en inscribirse en esa línea. A saber: *La hora de los hornos* (1968) del grupo Cine Liberación (CL), *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969) del grupo Realizadores de Mayo (RM), y *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez.<sup>4</sup> Por su parte, Mestman (2008b) afirma que el cine militante argentino

se inaugura y alcanza proyección internacional con *La hora...*, película que se estrena en junio de 1968 en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pésaro (Italia) y que desde entonces empieza a circular en Argentina clandestinamente hasta el año 1983, cuando el retorno a la democracia posibilita su legalización en este país (aunque con algunas modificaciones por parte de los realizadores).

Pero bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cine militante? Para empezar, cabe decir que la noción es empleada tanto por investigadores como por los actores sociales que han teorizado al respecto, en especial los grupos CL y CB. Así, Mestman (2009) rastrea el recorrido del concepto a través de los documentos de CL, haciendo especial hincapié en la influencia que tuvo para la reflexión del grupo la experiencia práctica de exhibición. Señala que es justamente en un documento de marzo de 1971 (Getino, Solanas, 1973a) donde el grupo llega a cierta sistematización de su concepción del cine militante, planteando algunas «hipótesis»<sup>5</sup> en las que se remite a dos aspectos principales: «por un lado, la vinculación u organicidad a grupos o fuerzas políticas que apuestan por la

3. Esto es una reformulación para el campo del cine de los planteos de Jameson (1997).

4. El cuarto filme que destaca es *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, película que se encuadra más bien en el cine de autor.

5. CL dice «hipótesis» por considerar que se trata de un proceso abierto, aún no concluido. Mestman (2008) afirma que están asociadas a una experiencia en pleno desarrollo en Argentina.

transformación social; por otro, el proceso de instrumentalización en sí mismo» (2009:127). Con este último aspecto se refiere a una concepción del cine como instrumento de intervención política y a la instrumentalización de los materiales filmicos en la práctica militante. Asimismo, en ese documento se destaca al cine militante como la categoría interna más avanzada del Tercer Cine, entendiéndose por este último

un cine de «liberación», de «descolonización cultural», que podía expresarse a través de diversas concepciones estéticas o narrativas (...) Si (tendencialmente) la búsqueda de un Tercer Cine remite al problema de la creación de un nuevo lenguaje, el cine militante involucra en un lugar central la discusión sobre el desarrollo de un circuito popular de exhibición (Mestman, 2009:124).

En resumen, podemos contar hasta aquí como rasgos distintivos del cine militante: la organicidad respecto de grupos políticos, la instrumentalización política y el desarrollo de circuitos alternativos de exhibición.<sup>6</sup> A ello habría que sumarle el

contenido de denuncia y contrainformación, también presente en el documento de 1971. Pero lo que hay que enfatizar principalmente como rasgo fundamental es que «el carácter militante de este cine se derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los filmes» (Mestman, 2009:129). Esto se relaciona directamente con la concepción de un filme abierto, cuyo sentido se termina de construir colectivamente en el debate que acompaña a la exhibición. Asimismo se emparenta con la noción de «filme-acto», entendiendo por esto un filme que interpela al espectador al cual se pretende convertir en actor político. En base a ello puede comprenderse la afirmación de De Carli que señala que, al asumirse la exhibición como parte necesaria del proceso, se opera una modificación en el mismo concepto «película» (De Carli, Guillermo, 2005, citado en De la Puente, 2007).

En un sentido bastante similar se expresa De la Puente, quien, al seguir el análisis que hacen Getino y Vellegia,<sup>7</sup> afirma que los tres rasgos distintivos del cine militante<sup>8</sup> son:

6. Mestman dice «circuitos populares de exhibición» con relación a la propia definición de CL. En definitiva lo que se enfatiza, más allá de las palabras que se empleen, es el desarrollo de circuitos alternativos de exhibición en cuanto a los circuitos comerciales tradicionales.

7. De la Puente se refiere a Getino, Octavio y Vellegia, Susana (2002). *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

8. De La Puente dice «cine político» pero en todo el apartado habla de cine militante y se está refiriendo

una línea divisoria dada por el objetivo político que el filme persigue respecto a la realidad extracinematográfica; la intencionalidad política de los realizadores; y la relación discurso fílmico–realidad–espectador, en la que prevalece la mediación de la institución política sobre la cinematográfica (De la Puente, 2007).

Ahora bien, recuperadas las características centrales del concepto en cuestión, y habiendo planteado que la emergencia del fenómeno que caracteriza coincide históricamente con lo que Lusnich señala como el «clímax» del desarrollo diacrónico del cine político y social argentino, pretendo entonces despegarme de cierta concepción que entiendo se halla presente en el planteo de esta autora. Me refiero a la idea de una evolución progresiva del cine social y político argentino que alcanzaría su punto máximo en el bienio 1968–1969, que puede ser puesta en cuestión argumentando sobre la base de la emergencia del cine militante.

Aunque es cierto que es posible formular algunas relaciones entre aspectos

de las películas destacadas del bienio en cuestión y las realizaciones que las anteceden,<sup>9</sup> las mismas no tendrían que inclinarnos a la búsqueda apresurada de líneas de evolución y continuidad irreversibles. Y esto puesto que la emergencia del cine militante en esos años es mejor caracterizada como un acontecimiento de ruptura en la historia del cine social y político argentino, que como el punto máximo de desarrollo de una curva ascendente que representaría su evolución. Aún más, considero que la asunción manifiesta del compromiso político al pensar al cine como herramienta de militancia tiene más que ver con las producciones posteriores que con las previas. Me refiero principalmente a las películas que, como las de Raymundo Gleyzer y su grupo CB, se dan entre el bienio 1968–1969 y la irrupción en 1976 de la última dictadura militar y su plan de represión sistemática que hizo que éstas mermaran abruptamente.<sup>10</sup> Incluso Lusnich asume la afinidad entre los filmes del bienio y los de CB (entre otros) en cuanto a la centralidad que adquieren las películas

---

claramente a él. Además, antes afirma que «si bien es posible señalar que todo cine es político, hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia» (2007).

9. Mestman (2008b) plantea que es posible marcar un recorrido que va desde las primeras iniciativas de la Escuela Documental de Santa Fe hasta La hora de los hornos, atendiendo a la utilización del recurso del cine directo.

10. Luego de esa fecha, CB sólo produce una película —Las AAA son las tres armas— en 1977, con Gleyzer ya desaparecido.

pensadas como medios de intervención concreta. Empleando otras palabras: si bien reconoce a los años 1968–1969 como un momento de inflexión y señala ciertas rupturas entre el cine del bienio y el precedente (señalamiento que considero interesante y que será retomado en el próximo apartado), creo que la lógica de la periodización sobre la base de los ritmos y la dinámica de la situación fundamental la lleva a conceptualizar a ese momento como el «clímax» del desarrollo diacrónico del cine político y social, y creo que esto le quita valor a todo lo específicamente disruptivo que hay en la emergencia del *cine militante*. No todo el cine político y social se transformó en cine militante (*Invasión*, por ejemplo), sino que más bien ambos pueden plantearse como capas que corren en paralelo, superponiéndose en distintos niveles.<sup>11</sup> Es decir que el cine militante emergió como algo nuevo en el seno de la historia del cine político y social argentino, pero su especificidad rompió con ella y, por ende, no puede ser deglutida por esa historización. Y en el caso de que haya tomado cosas prestadas de experiencias previas, como efectivamente sucedió, no lo hizo sino resignificándolas en función de sus objetivos.

### **«La representación de la revolución alumbró revoluciones de la representación»**

Anteriormente rescaté la afirmación de Lusnich acerca de la condensación y tensión de ciertas relaciones en el bienio 1968–1969, en especial las relaciones arte–política y tradición–cambio cultural. Como muestra de ello, Lusnich señala el surgimiento de constantes debates, por parte de los realizadores, sobre la asociación entre la actividad cinematográfica y la práctica política, así como también sobre la modernización de las estructuras y del lenguaje cinematográfico frente a los modelos culturales dominantes. Asimismo, señala una radicalización del medio y del lenguaje cinematográfico y una postura decididamente crítica y participativa respecto del mismo como características de las películas de esos años. Considerando que es entonces donde fijé la emergencia del cine militante argentino, creo que éste se yergue como un buen fenómeno desde el cual abordar la conflictiva relación entre arte y política.

Clark se pregunta si la instrumentalización propagandístico–política del arte no implica la subordinación de la calidad estética al mensaje, como también si es posible separar los valores ideológicos de los

11. Sí puedo decir, en cambio, que el cine militante forma parte del amplio espectro del cine político y social, siempre y cuando ello no lleve a descartar su especificidad. Es esta especificidad lo que me hace considerar que es mejor conceptualizarlo por separado, como cine militante.



criterios del juicio estético (Clark, Toby, 2000, citado en De la Puente, 2007). Retomando estas preguntas, de la Puente afirma que las respuestas no pueden dejar de ser ambiguas, contradictorias, específicas de cada movimiento artístico y de cada coyuntura histórica. Así lo demuestra el repaso que éste efectúa de la relación entre arte y política, en especial para los dos grupos más reconocidos del cine militante argentino: CL y CB.

En el caso de CL, De la Puente recoge las palabras de Solanas,<sup>12</sup> quien afirma:

un grupo de cineastas empezamos a juntarnos, motivados por la idea de hacer un cine que fuera un instrumento útil y válido para el proceso político liberador que estábamos viviendo, para la resistencia que hacíamos, pues acababa de nacer la dictadura de [Juan Carlos] Onganía, y que, al mismo tiempo, fuera un aporte a lo cinematográfico. Claro que no se necesitaba hacer cine para ser un militante o para hacer un aporte militante. Bastaba con hacerlo en cualquier organización o rama de la política. Pero también era importante llevar al cine el compromiso de revolucionar las formas y los lenguajes, de cuestionarlos o liberarlos. Entonces, ahí empiezan a surgir las primeras propuestas de Cine Liberación (1995:146).

Así se vislumbra la preocupación del grupo por la búsqueda de una nueva estética cinematográfica que rompiera con los cánones culturales dominantes; dice de la Puente que «la revolución debía estar tanto en el contenido como en la forma» (2007). Esto puede verse en su filme fundacional, *La hora de los hornos*,<sup>13</sup> donde la búsqueda de un lenguaje cinematográfico original se expresa en la reelaboración de influencias y en la incorporación de gran cantidad de recursos y técnicas cinematográficas (Mestman, 2008b). Afirma Mestman que mientras

la primera parte integra diversas estrategias de ataque a la pasividad del espectador (un «gran martillo» que lo golpea para provocar su reacción violenta, según se afirmaba), donde un audaz trabajo de montaje (heredero de influencias vanguardistas tanto como de la experiencia publicitaria de Solanas) combina sin conflicto la contrainformación y la agitación (el *agit-prop*), la segunda y tercera partes incorporan las voces populares (así como momentos reflexivos) (2008b:142).

Si esto último refiere a la apuesta epocal de «dar la voz al pueblo», el montaje vertiginoso se orienta más a no ocultar la

12. Fernando Solanas es, junto a Ocavio Getino, uno de los fundadores del grupo Cine Liberación.

13. *La hora de los hornos* (1968) consta de tres partes. Se sabe que muchas veces no se proyectaban las tres partes de manera consecutiva y que tampoco se exhibían todas al mismo público. Mestman (2009) realiza un análisis certero de esta práctica.

condición manipuladora de lo real, diferenciándose así de la típica puesta en escena hollywoodense (De la Puente, 2007).

Ahora bien, creo que el caso de CB puede ser pensado relativamente como un contrapunto, puesto que el filme que los hace surgir como grupo en 1973, *Los traidores*, se enmarca en un lenguaje narrativo más clásico. Según Mestman, la opción por la ficción y la estructura narrativa clásica se basa allí en la consideración del documental contrainformativo como limitativo en cuanto a alcance popular. Así, al elegir un modelo eficaz para interpelar a un público acostumbrado al consumo de cine ficcional, para llegar a la «base», al «hombre concreto», CB resta «importancia a consideraciones sobre una necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes» (2008a:27). Sin embargo, De la Puente señala que en la película *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (CB, 1974) es posible detectar gran preocupación por el lenguaje cinematográfico, en especial en la parte en que se explica el origen de la plusvalía empleando el recurso de la animación. Si bien el tono de la misma es básicamente pedagógico, la inclusión novedosa de la

parodia, la ironía y la animación en un filme contrainformativo y de denuncia, recuerdan a otros cortos de *cine militante* incluidos en *Argentina, mayo de 1969...*<sup>14</sup> A su vez, considero que debe agregarse algún comentario sobre la banda de sonido, en especial esas dos canciones que con cierta comicidad enaltecen la lucha de los trabajadores de la fábrica INSUD. Mientras que la primera se dedica al orgullo que representa la olla popular, la segunda trata más sobre el título de la película, aquel dilema resuelto pues, como reza la canción, «de cualquier forma me matan». Esto además parece dialogar con la canción del músico uruguayo Daniel Viglietti, en cuya letra, a cargo del escritor cubano Nicolás Guillén, se dice: «Me matan si no trabajo, /y si trabajo me matan. /Siempre me matan, me matan, ay, /siempre me matan».<sup>15</sup>

Incluso podemos pensar que, mismo en ciertos aspectos de *Los traidores* puede verse una búsqueda en cuanto a la estética cinematográfica. Mestman señala que en ese filme los realizadores se toman ciertas «licencias», como ser «la extensa escena en que Barrera sueña que concurre a su propio entierro. Ambientada en el

14. Se trata en especial de dos cortos que se incluyeron en el filme colectivo *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969, Realizadores de Mayo). El tono irónico y mordaz domina el cortometraje de Eliseo Subiela, y la animación paródica el de Catú (Jorge Martín). También «Prólogo» de Rodolfo Khun emplea estos recursos, más cerca del relato paródico. Javier Campo (2009) presenta un análisis pormenorizado de esta realización colectiva.

15. La canción pertenece al disco *Canciones para mi América*, 1968.

cementerio, una puesta original, entre surrealista y farsesca, con cuotas de humor negro, dispara contra la decadencia de la clase social gobernante y sus servidores allí presentes» (2008a).

Tras este breve repaso de los dos grupos más importantes de la historia del *cine militante* argentino, en cuanto a lo que refiere a la tensión estética-política, ¿podemos extraer alguna conclusión? Pues sí, aunque más no sea para decir que la reflexión al respecto está presente en ambos de manera bastante consciente y que en ninguno de los dos se llega a una resolución tajante que condene las opciones estéticas al esclavismo de las directrices políticas. Porque incluso la opción de CB por la ficción no se sostiene más que en esa película, puesto que *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) ya es un documental de carácter contrainformativo. Y más aún, tampoco se sostiene a raja tabla la elección de un lenguaje narrativo clásico en *Los traidores*: recordemos la escena surrealista aludida, o bien la introducción de *inserts* documentales en el montaje. Así, también Fernando Solanas, de CL, va a optar por la ficción en *Los hijos de Fierro* (1975) tras haberse consagrado como documentalista con *La hora...*

En suma, resulta bastante claro que el objetivo de instrumentalización política, inherente a la definición del *cine militante*, no implicó la determinación de un único camino a seguir en cuanto

a las elecciones específicamente cinematográficas. No propició un imperativo sobre cuál era «la» forma de hacer cine comprometido. Asimismo, parece difícil negar la búsqueda de opciones estéticas, aún cuando éstas se hayan pensado en beneficio de una transmisión del mensaje más amplia y eficaz. Considero entonces fundamental no desestimar la reflexión y la búsqueda en torno al lenguaje, como si las opciones estéticas hubieran sido digeridas por las orientaciones políticas hasta ser reducidas a su mínima expresión. Los filmes del *cine militante* han transitado los caminos más diversos, desde el documental hasta la ficción —vulnerando por ambos lados sus fronteras—, desde el montaje ideológico hasta el publicitario, desde la seriedad a la parodia, pasando por la animación, etc., no permitiéndonos decir que existió «un» modo de llevarlo a cabo.

Así, no me parece acertada la respuesta que enfatiza cierta homogeneidad de las realizaciones militantes y es por ello que anticipé en la introducción mi desacuerdo con Sarlo. Esta autora afirma que la experiencia experimental vanguardista que ella reconstruye y que denomina «la noche de las cámaras despiertas» (1970), muestra «que el cine comprometido con la revolución *no era uno*; que el documentalismo político o social, o que el cine de tema político o social, no eran la única manera de conectar acción política y acción estética» (1998:256. Bastardilla de Sarlo).

Si bien no se puede negar que dicha experiencia sume argumentos a favor de tal posición, creo que el cine comprometido con la revolución no fue uno desde el mismo momento de su emergencia, lo cual se desprende ya de los primeros filmes de *cine militante* de 1968–1969: *La hora...*, *Argentina, mayo de 1969...* y *Ya es tiempo de violencia*. Y esto por la diversidad de opciones estéticas que ellos presentan, pudiéndose ver incluso al interior de un mismo filme como *Argentina, mayo de 1969...* Al respecto, Campo afirma que

las diferentes variantes expresivas utilizadas en el conjunto de los cortos de este filme colectivo demuestran que una película militante no tiene «necesidad» de ser un informativo o un documental de «bustos parlantes» chato y sin apuestas estéticas renovadoras. *Argentina, mayo de 1969...* fue un filme colectivo revolucionario en las dos esferas que habitual y falsamente se conciben por separado, la política (el contenido) y el arte (la forma). La representación de la revolución alumbró revoluciones de la representación (2009:448).

En lugar de pensar que el cine militante presenta homogeneizado su horizonte de elección estética debido a su relación con la política, creo que se puede hablar más de heterogeneidad estética en el seno del mismo.

A su vez, considero que esto se debe en parte a que Sarlo muestra muy bien la in-

comprensión, o bien la falta de conexión, entre cierta vanguardia experimental y parte de la vanguardia política, afín al cine militante, pero no le da demasiada importancia a los interlocutores a los que se dirigen. Solamente a modo de hipótesis, podemos pensar que el cine experimental se dirige a un público mucho más restringido, mientras que el cine militante trata de ampliar su difusión y con dirección a ese fin se ubican algunas de sus soluciones estéticas.

Pero entonces, ¿significa que podemos pensar al conjunto del cine militante como una vanguardia estética? Pues no, o al menos, no en esos términos. En cambio, creo sí que puede hablarse de rupturas con las experiencias previas, en especial con el realismo de Birri, y a partir de mixturas que vulneran las fronteras de la ficción y del documental y a lo sumo de búsquedas, incursiones o *inserts* relacionados con las vanguardias experimentales. Sarlo identifica para «la noche de las cámaras despiertas» algunas características vanguardistas, muchas de las cuales pueden ser halladas también en las películas más emblemáticas del cine militante. Tal es el caso de la construcción de sentido por montaje de imágenes y la autorreferencialidad del cine que se muestra a sí mismo como una construcción, muy presentes en la primera y en la segunda parte de *La hora...* respectivamente, y el trabajo con actores no profesionales alentados a la improvisación, especial-

mente en *Los traidores*. Asimismo, creo que si aceptáramos conceptualizar a todo el cine militante como una vanguardia estética o experimental, perderíamos la mayor parte de su especificidad limitando considerablemente el análisis. Claro está que decir eso no implica pensar a dichas categorías como antitéticas.

### **La cámara como bandera: las realizaciones de Carlos Nine**

Como ya se dijo en la introducción, Carlos Nine es reconocido internacionalmente como artista plástico y dibujante, siendo prácticamente un anónimo en lo que a su labor cinematográfica refiere. Tal es la situación que casi no es mencionado en los artículos sobre el tema, a excepción de Mestman (2008b), quien destaca el efecto que produce el recurso del cine directo en *Marcha sobre Ezeiza* (1972). Ante esa carencia, me tendré que apoyar casi exclusivamente en dos entrevistas que concedió Nine sobre el tema: una al diario *Página12* en el año 2004<sup>16</sup> y otra que le realicé en 2012 y que fue publicada en el portal de noticias *Marcha*.<sup>17</sup>

Pero, ¿qué aporta el análisis de las realizaciones de Nine a la problematización de la relación estética-política en el seno del *cine militante*? Para responder a dicha pregunta debemos primero efectuar un

recorrido de las únicas dos películas que se conocen de este realizador.

### ***Marcha sobre Ezeiza* (1972) – 00:18:54**

Se trata de la primera realización que se conoce de Nine, un cortometraje documental filmado los días 17 y 18 de noviembre de 1972, con motivo del regreso de Perón a la Argentina tras 17 años de exilio. En ese entonces Nine tenía un pequeño un pequeño estudio de publicidad (al igual que Solana), estudiaba cine en la Escuela Panamericana de Arte y militaba todos los días en la Unidad Básica «Gerardo Ferrari» del barrio de Mataderos. Aquel día salió con unos cuantos rollos película blanco y negro que había conseguido en oferta, un equipo «mudo» de filmación Súper 8 y con dos compañeros de la Escuela Panamericana de Arte (un uruguayo y el argentino-chileno Enrique Garcia-rena) a filmar «eso que les pasaba». El resultado: obtuvieron las pocas imágenes cinematográficas que hoy se conservan de aquel acontecimiento histórico. Los tres integrantes del equipo formaban, en palabras de Nine, «una coalición de tres países, con militantes políticos y con inclinación por lo visual». Asimismo, destaca la importancia de haber sido un equipo de realización, puesto que al acercarse a los militares que bloqueaban la ruta, uno

16. Ver: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32694-2004-03-16.html>

17. Ver: <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2500-marcha-sobre-ezeiza> y <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2502-marcha-sobre-ezeiza2>

de ellos logró quitarle la cámara con su bayoneta y ellos tuvieron que defenderse mutuamente hasta recuperar el aparato «a las piñas». Como consecuencia, la edición final incluyó tomas de los tres integrantes.

La represión militar y la falta de recursos no fueron los únicos inconvenientes que Nine y compañía debieron sortear para filmar la histórica movilización. El capricho del clima quiso que lloviera gran parte del día, dificultando mucho el trabajo de filmación y haciendo que el agua entrara en la cámara,<sup>18</sup> lo cual explica para Nine el aceleramiento de algunos cuadros. Y no todo termina allí, ya que al haber sido bloqueada la ruta a Ezeiza por los militares, la manifestación, irrefrenable ante la vuelta de Perón, no dudó en desviarse por los campos aledaños. Esto llevó a los realizadores, junto con el resto de los militantes que marchaban, a lidiar con el barro, a atravesar alambrados y a cruzar varias veces el río Matanza con el agua por la cintura. Lo cierto es que las imágenes dan cuenta muy bien de esas peripecias, dándole al acontecimiento un aire de procesión épico–popular incomparable. En el mismo sentido juega la banda de sonido, a cargo en la mayor parte del filme del grupo de percusión de Domingo Cura. El carácter ritual que le otorga el repetido latir de los cueros de los tambores coincide con el comienzo de *La hora...*

En cuanto a la estructura del filme, puede dividirse en cuatro partes, siguiendo la cronología de los hechos. La primera de ellas se compone de imágenes que aluden a la concentración y a los preparativos de la manifestación en algún lugar periférico de la ciudad de Buenos Aires. A través de distintos planos se muestran los rostros de los participantes, así como también los distintos modos en que éstos se guarecen de la lluvia. Se destaca un plano fugaz en el cual aparece un muro con el rostro de Perón pintado. El fervor de la multitud se hace sentir en una serie de planos que muestran los pies de las personas saltando en los charcos, el flamear de las banderas, los aplausos que marcan el ritmo de una canción entonada. Una señora que cae desmayada y una ambulancia que irrumpe entre medio de las personas funcionan como augurio de lo dura que sería la jornada. Un helicóptero patrullando el área, anticipa la represión. Intercalados en el montaje, dos planos distintos muestran a hombres pronunciándose desde lo alto; otro interviene desde la multitud. Y de nuevo el helicóptero, la gente, y ahora los tanques que empiezan a circular por la Avenida Richieri, con efectivos dispuestos en los cañones, y la gente que grita y gesticula ofensivamente a su paso.

El detenerse de los tambores de Cura nos marca el pasaje a la segunda parte.

**18.** Cada rollo de película Orwo (marca de Alemania Oriental) les daba sólo 3 minutos y medio de filmación, por lo cual tenían que cambiar el rollo a cada rato bajo la lluvia.

En la banda de imagen, una foto fija muestra una reunión encabezada por el presidente *de facto* Agustín Lanusse; un *zoom in* sobre su figura es seguido por una placa que titula «La camarilla militar decreta:»; repentinamente, una foto del rostro de Lanusse hablando y, a continuación, una placa que grita en grande «¡Represión!». La banda de Cura vuelve a comenzar, pero ahora con un sonido que parece emular los redoblantes militares. Se suceden las imágenes de la represión: gases lacrimógenos, detenciones, tanques que enfrentan a la multitud, etc. Todo mediante fotos fijas. Luego, con imágenes en movimiento comienza la transición hacia la tercera parte. El ritmo de la música se modifica y, si bien continúan apareciendo los militares bloqueando la ruta y con las armas dispuestas, éstos se mezclan con el desborde y la reorientación de la manifestación. Así comienza lo central de este tramo y lo que más tiempo ocupa en el filme: la larga procesión por los campos del sur del conurbano bonaerense. Abundan los detalles, incluyéndose varios planos de los sucesivos cruces del río Matanza (algunos tomados desde el mismo cauce del río), de los cruces de zanjas y alambrados, de la lucha con el barro resbaladizo y de la improvisación de soluciones al respecto: cadenas de solidaridad, colocación de tablonés, ayuda a personas extenuadas, etc.

Intercalada entre las imágenes, una placa da fuerza a los manifestantes, evocando palabras de Eva Perón: «Yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria». Se destaca en esta parte un plano que, si bien algo confuso, parece tratarse de los pies del camarógrafo, hecho que de ser así introduciría un mínimo atisbo de autorreferencialidad, que ya mencionamos para otros filmes como *La hora...* y como una característica de las vanguardias del momento.

Repentinamente, tras un plano que muestra cómo los manifestantes encaran una lomada, se produce un corte abrupto tanto en la banda de sonido como en la banda de imagen. En la primera, el ritmo de Cura es relevado por el sonido ambiente de la manifestación jolgoriosa del 18 de noviembre en la puerta de la residencia de Perón de Gaspar Campos (Vicente López). Mientras que respecto de las imágenes sucede algo bastante particular. Nine cuenta que ellos llegaron a ver la pista desde lejos y que cuando llegaron a Ezeiza, Perón ya estaba alojado en un hotel. Por ende, él y sus compañeros no pudieron obtener imágenes de la llegada del líder, lo cual pienso que representó un problema en cuanto a la estructura cronológica del filme. ¿Cómo pasar del calvario de Ezeiza a la «joda en Vicente López»?<sup>19</sup> La solución de continuidad se da a partir de la incorporación de un pla-

19. Así lo denomina una de las placas.

no que muestra la tapa del diario *Crónica* con una foto de la llegada de Perón y el título: «LLEGÓ PERON».

Así se entra de lleno en la cuarta y última parte del filme, en la que se suceden distintos planos que muestran la algarabía de los manifestantes en las inmediaciones de la residencia del líder. Personas con afiches y pancartas, algunos trepados a los árboles, otros cantando, saltando y agitando sus brazos. También se observan algunos policías y cámaras de televisión que cubren el hecho. Se destacan dos planos: uno presenta la llegada de la columna de la Juventud Peronista de Boulogne; el otro muestra a un hombre que, desde lo alto de un árbol, sostiene un afiche con la consigna «Luche y vuelve». A su vez, se establece un diálogo entre otros dos planos: un paneo que termina en las ventanas cerradas de la residencia, de las que cuelga una bandera (no se logra ver bien de qué es, pero parece ser de Argentina), y otro que, apareciendo algunos segundos más tarde y con otros planos intercalados, muestra las ventanas abiertas y a Perón saludando desde ellas. A este plano le sigue una foto fija del rostro de Perón, que elimina todo tipo de duda fundada en la falta de nitidez de la imagen previa. Inmediatamente, la interpelación al espectador en dos placas sucesivas: «¡Compañeros!/¡Dependencia o liberación!», disyuntiva esencial de la

teoría de la dependencia, más que presente en otros filmes de *cine militante* (*La hora...*, por ejemplo). A la consigna, la sucede una foto de la multitud congregada con los brazos en alto y un *zoom in* sobre la misma. Más tarde, la cámara se detiene en un hombre que está parado en lo alto de un árbol. Por efecto de un contraluz muy bien logrado,<sup>20</sup> lo que se nos presenta es la silueta oscura de un joven con el cielo de fondo. Posible alegoría de la figura del Che Guevara —símbolo de época—, de seguro enfatiza el contenido juvenil de la gesta. De aquí al final, vuelven a aparecer varios contraluz, lo cual da cuenta de una búsqueda estética del propio Nine, posiblemente con base en su formación artística. Finalmente, cabe decir que el sonido ambiente es reemplazado abruptamente por la interpretación de Hugo del Carril de la Marcha Peronista. Mientras suena, continúan las imágenes de la algarabía popular, siendo bastantes frecuentes los planos de niños en los hombros de sus padres, y cerrándose el filme con un nuevo contraluz que registra a tres hombres —uno es el mismo de antes— agitando sus brazos desde la copa de un árbol, para devenir en la provocación de la placa final: «La lucha continúa!». Esta placa permanece hasta que termina la canción.

Hasta aquí, la estructura narrativa del filme y algunos de los rasgos más rele-

20. Mestman (2008a) se lo atribuye a la sensibilidad artística de Nine.



vantes de las distintas partes propuestas. Trataré ahora de sistematizar el análisis, tanto del filme en sí, como de su relación con otras películas de cine militante. En primer lugar, creo que hay que destacar el rol fundamental que juegan las placas o intertítulos, puesto que al no haber voz en *off*—presente en muchas obras de *cine militante*— son éstas las que vienen a articular el relato. Y si bien en este filme no hay una construcción de sentido demasiado compleja, lo cual puede explicar la escasa cantidad de placas, no caben dudas de que son éstas las que guían la lectura en los momentos cúlmines. Así, considero que es posible asociar una placa a cada una de las partes propuestas: la concentración y los preparativos, que nos presentan a los protagonistas, puede resumirse con la frase que abre el filme: «Testimonio recogido por compañeros peronistas en la marcha a Ezeiza»; la segunda se sintetiza en la placa que grita «¡Represión!»; la tercera, con la cita de Eva Perón a la que ya aludimos; y la última, con «¡Joda en Vicente López!».

Asimismo, si las imágenes, todas tomadas desde la óptica de los manifestantes, nos dejaran algún tipo de duda respecto del carácter militante del filme, las placas vienen a borrarla. Tal es el tono del intertítulo que inaugura el filme y que asocié a la primera parte, mediante el cual los realizadores se autodenominan «compa-

ñeros peronistas», poniéndose al mismo nivel que el resto de los manifestantes. A su vez, se alejan de la autoridad textual y se ponen junto al espectador —otro «compañero peronista»—, ya que no se piensan como realizadores —aclaremos que la película tampoco está firmada— y pasan a formar parte de ese amplio colectivo que son los «compañeros peronistas». Es decir que no se conciben tanto como cineastas, sino más bien como militantes<sup>21</sup> que participaron de la movilización y que vienen a entregar su «testimonio». En la entrevista que le realicé para *Marcha*, ante la pregunta por cómo se le ocurre ir a filmar la manifestación, Nine responde:

¡Pero a mí no se me ocurre ir a filmar la manifestación! Yo no fui a hacer la película del día que volvió Perón. Yo era un militante político que iba con una cámara, simplemente eso, y es la diferencia con Pino Solanas. No decido hacer una película. Lo que pensé fue: «voy a filmar esto que me pasa», y lo que le pasaba a toda la gente porque fueron muchas las columnas.

Esto último es una clara marca de época de esos largos 60 donde «la toma de la palabra» aparecía casi como un imperativo. Allí donde otros cineastas les ceden la palabra a los protagonistas de sus películas, como en la segunda parte de *La hora...*,

21. Nine dice en la entrevista concedida a *Página/12* «militantes políticos con inclinación por lo visual».

o de un modo más mediado en el corto *Testimonio de un protagonista* incluido en *Argentina, mayo de 1969...*,<sup>22</sup> Nine y sus compañeros se presentan a sí mismos como parte de esos protagonistas y su «toma de la palabra» consiste en el mismo acto de agarrar una cámara y salir a filmar lo que les estaba sucediendo. Algunos militantes llevan banderas con consignas, otros llevan sus cámaras como banderas.

También las citas de Eva Perón aportan al carácter militante del filme. Son quizás las dos placas que se articulan de manera menos literal con las imágenes que acompañan, aunque siempre en un nivel conceptual sencillo. La primera ya la hemos mencionado y aparece en la parte en que la movilización avanza a campo traviesa: «Yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria». La segunda figura en la última parte del filme y proclama: «La patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas». Pero quizás lo que más denote el carácter militante del filme sean las dos interpelaciones al espectador y esto también se da a partir de intertítulos: dos consecutivos que enuncian la disyuntiva central de la teoría de la dependencia: «¡Compañeros! ¡Dependencia o liberación!»; y otro, el del final, que formula la consigna: «La lucha continúa!». En-

tiendo que ambas dejan lugar a algo por decir, especialmente la segunda, ya que mientras la otra se refiere a una disyuntiva resuelta para la izquierda peronista en favor de la liberación, ésta viene a cuestionar la idea de que todo se termina con el «Luche y vuelve». Es decir que mina la idea de que todos los problemas del pueblo argentino se resuelven con la vuelta de Perón. Dice Nine en la entrevista de *Página/12*: «teníamos la sospecha de que no era suficiente, por eso al final de la película pusimos un cartelito que decía ‘La lucha continúa’. Esta era una frase que andaba circulando bastante, pues suponíamos que el asunto no era solamente que viniera Perón».

Así también las palabras de Nine sobre la experiencia de exhibición sostienen la idea de que estamos frente a un filme de cine militante:

la reacción era más fervorosa a medida que te ibas alejando de los lugares más urbanos y te adentrabas en las villas. Un éxito extraordinario era tener que cambiar la sábana sobre la que proyectábamos porque cuando aparecían los milicos, la gente empezaba a tirarle piedras. Nos hacían pelota la pantalla, pero era un orgullo que el público interviniera la «obra» rompiendo a pedradas la sábana cuando aparecían los milicos.<sup>23</sup>

22. Decimos más mediada, ya que Pablo Szir condensa los relatos de los obreros sobre las jornadas del Cordobazo y los traduce en una narración unificada que es leída por un actor. Ver Campo (2009).

23. <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2502-marcha-sobre-ezeiza2>

De aquí se desprende la concepción instrumental de la película, es decir el filme concebido como una herramienta de militancia, como una excusa para el debate (aunque no incorporado desde lo formal como en *La hora...*), la reflexión y, como fin último, el desencadenamiento de la acción política. Una serie de placas que Nine agregó muy posteriormente abonan aún más esa concepción instrumental del filme, al tiempo que sostienen lo dicho anteriormente sobre la autoconcepción militante de los realizadores. Por ejemplo, la primera de ellas dice: «Este documento realizado por jóvenes peronistas en noviembre de 1972, no fue concebido como obra cinematográfica sino como herramienta de militancia». Asimismo, es de suma importancia destacar el carácter contrainformativo del material, no tanto por una construcción de sentido por contraposición de imágenes, sino más bien porque es pensado como «documento» que puede contraponerse a los registros televisivos, los cuales se limitaron a mostrar el cerco militar, desentendiéndose de un nuevo desborde de la dictadura por parte de las masas.

Otra cosa que quisiera destacar en relación a las placas es la estética con las que se las presenta. La tipografía empleada para su construcción les da un aire de grafiti o de pintada política. Y esto, sobre todo en el caso de ser pensado

como grafiti, tiene en su misma forma un contenido contracultural que implica la vulneración del orden establecido. Este recurso es empleado también en otras películas de cine militante, aunque ya no a través de intertítulos, sino por medio de tomas de pintadas o grafitis reales. Tal es el caso de *Operación masacre* (1973), de Jorge Cedrón, en la que en la parte del testimonio de Julio Troxler se presentan paredes pintadas que dicen «Montoneros», «FAP», etc. O bien en *Me matan si no trabajo...* (1974), de CB, donde el título mismo del filme puede identificarse pintado en una bandera de los trabajadores movilizados de la fábrica INSUD.

Todo lo dicho da cuenta de cierto trabajo de edición e intervención sobre el material crudo, aunque con la urgencia que implicaba la necesidad de pasar el filme en su contexto histórico inmediato. Dice Nine: «lo que hice fue salvar lo que se podía y sacar las partes que se veían muy mal. Hicimos los cartelitos, los pegamos y la cuestión era pasarla».<sup>24</sup> Mestman señala que junto a eso hay que destacar la utilización del efecto directo y lo incontrolado e imprevisible que este recurso hace emerger en toda su potencia. El registro a la altura de los ojos del militante, desde el hombro del militante, la puesta en juego del propio cuerpo y del material, el punto de vista urgente, la imagen en perpetuo movimiento, así

24. <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2500-marcha-sobre-ezeiza>

como también un «montaje que respeta el espíritu del rodaje, que parece “ceder el control” a lo que ocurre delante de la cámara» (2008b:149), conforman para Mestman el rasgo fundamental del filme: el efecto *directo* «facilitando la emergencia del fervor de la gesta en toda su autenticidad; al mismo tiempo que dirigiéndose al encuentro de la tesis militante sintetizada en un título final: “La lucha continúa”» (2008b:149). Asimismo, esto refuerza el tono contrainformativo del filme, en tanto que la apelación al *directo* puede ser pensada como la apropiación de un recurso típicamente televisivo.

#### *¡En peligro!* (1972) – 00:03:56

En la entrevista que Nine me concedió para *Marcha*, cuenta que cuando estaban terminando de armar *Marcha sobre Ezeiza*, uno de sus compañeros sugirió «poner otra cosa para equilibrar» el aire epopéyico del filme. Es el origen de *¡En peligro!*, que se filmó tan sólo 15 días después que *Marcha...* Lo interesante es que Nine afirma que siempre se exhibieron las dos películas juntas, que «era un kit».<sup>25</sup>

*¡En peligro!* es un cortometraje de ficción que dialoga con el cine del período silente clásico, tanto por la musicalización como por las placas que articulan el

relato. Según Nine, eso no fue tanto una elección sino una solución a un problema concreto: «queríamos hacer una parodia aprovechando que teníamos cine mudo en serio, ya que nuestra máquina no tenía sonido. No era una ficción ni una ironía, era la realidad».<sup>26</sup> La historia comienza con el vagar por el jardín de una casa de una joven bella que recibe el nombre «Libertad». Su rostro está algo maltratado y va empeorando levemente con el transcurrir de la historia. La misma placa que la presenta, nos advierte que Libertad está esperando «impacientemente el retorno de su señor». Es entonces cuando entra en escena el malo de la película y comienza a perseguir a la muchacha por toda la casa. Caracterizado monstruosamente y con un aire algo vampirezco,<sup>27</sup> alcanza a la muchacha en la terraza, saca un cuchillo y los dos personajes empiezan a forcejear. En ese momento las placas nos presentan una discusión, en el que se destaca la exigencia del monstruo, que le reclama a Libertad: «¡afilios a Nueva Fuerza!»; la muchacha le responde: «¡jamás!». Una vez que Libertad se encuentra totalmente sometida, maniatada, hace su aparición el héroe, «Supermacho», que no es más que la proyección de la sombra de una silueta de Perón con los brazos abiertos y extendi-

25. <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2500-marcha-sobre-ezeiza>

26. <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2500-marcha-sobre-ezeiza>

27. También podría pensarse que, debido al atuendo y a los anteojos, trata de emular a un estereotipo de intelectual.

dos. Así, Supermacho libra su batalla con Nueva Fuerza, quien finalmente cae derrotado. Libertad se libera de sus ataduras y sale al encuentro de su héroe, quien en el último plano aparece triunfante por sobre la figura de la derrotada Nueva Fuerza.

Se trata de una alegoría de lo que estaba sucediendo en el país y de lo que estaba por venir: las elecciones presidenciales de 1973. Recordemos que Nueva Fuerza era el nombre del partido político conducido por Álvaro Alsogaray, que llevó como candidato a presidente a Julio Chamizo. A esto se suma que el sello de la «productora» juega con el de la Metro Goldwyn Mayer, reemplazando al león (no a sus rugidos) por el rostro de Perón, y en lugar de ese nombre nos presenta uno propio «le dio el cuero filmes». Alude claramente a la decisión de Perón de volver en 1972 cuando no tenía ninguna seguridad de que no sería arrestado por el gobierno militar de turno, teniendo en cuenta además el intento fallido de 1964. Por debajo del logo de la productora, puede advertirse además un grafiti —como en *Marcha sobre Ezeiza*— con una letra «P» sobre una «V», símbolo correspondiente al mítico lema «Perón vuelve».

Cabe señalar que este empleo cinematográfico de la alegoría dista mucho de otros ejemplos, como ser el caso de la ficción comercial *Invasión* de Hugo Santiago. Dice Aguilar (2010) que en *Invasión*,

los guionistas Borges y Bioy Casares se valen de la alegoría para ubicar la historia en «ningún tiempo», haciendo de esa alegoría la única realidad consistente. Nine plantea una situación diametralmente opuesta, ya que las marcas que sitúan históricamente la alegoría son muy claras y no presentan ambigüedad alguna, de modo tal que las diversas interpretaciones sólo podrían diferir en matices.

Respecto de los personajes sabemos que fueron interpretados por los hermanos de Nine y que ninguno de los dos eran actores profesionales, al igual que sucede en otros filmes militantes, como ser *Los traidores*. Dice Nine:

a mis hermanos los maquillamos porque nos dimos cuenta que ya que teníamos un soporte mudo, teníamos que apegarnos bien a los recursos y a la estética del cine mudo verdadero, con el maquillaje, con los falsos colmillos, etc. Que fuera una cosa bien pantomímica, donde el texto fuera lo más leve posible, ya que lo importante era ver la comedia y la persecución. Incluso pusimos la filmadora en acelerado, en 18 fotogramas, para que se produjera la vertiginosidad del cine mudo tradicional.<sup>28</sup>

## Conclusión

Tenemos entonces las dos únicas obras conocidas de un artista plástico que, en su excursión por el cine militante, apela

28. <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/138-cine-y-tv/2500-marcha-sobre-ezeiza>

a diversos recursos para obtener soluciones prácticas a los problemas que las realizaciones le presentan, pero siempre reflexionando en la relación de éstas con sus objetivos. Así, mientras en un caso no duda en apelar al efecto del directo para transmitir, con toda la fuerza de lo «real», la épica popular de este otro 17 (17 de noviembre de 1972), y mezclarlo en la edición y el montaje con placas y fotos fijas que clarifican y articulan el relato; en el otro, vulnera y torna borrosas las fronteras que separan al documental de la ficción mediante la utilización de una alegoría bien anclada históricamente. Allí donde el primer filme llama a continuar la lucha, el segundo parece, en su triunfalismo, cantar victoria. Desde el punto de vista formal, poco tienen que ver las realizaciones entre sí, siendo la filiación peronista casi el único punto de encuentro entre ambas. Y sin embargo siempre

se exhibieron juntas. Es más, una vino a resolver lo que los realizadores consideraron una carencia de la otra.

Es justamente debido a esta variedad de opciones expositivas, narrativas y espectaculares que puede afirmarse que ni siquiera en estas latitudes prácticamente desconocidas, marginales, del *cine militante* existe una desatención o un desinterés por los aspectos estéticos de las realizaciones. Vemos cómo allí, donde los que hacen películas son mucho más militantes que cineastas, hay también lugar para la indagación y las búsquedas estéticas, que se plasman en la multiplicidad de opciones y en la heterogeneidad de soluciones. Unas reflexiones sobre el medio y el lenguaje cinematográfico, de modo tal que su instrumentalización política no terminara por cerrar los caminos estéticos sino que lo condujera a la búsqueda de nuevas soluciones.

## Bibliografía

- AGUILAR, G. (2010). «La salvación por la violencia. Invasión» y «La hora de los hornos». En Aguilar, G., *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp. 85–120). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BIANCO, A. (2004). «Relato de la efervescencia del día en que volvió Perón». *Página/12*, 16 de marzo (online). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-32694-2004-03-16.html>
- CAMPO, J. (2009). «Revolución doble: Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación». En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)* (pp. 441–453). Buenos Aires: Nueva Librería.
- DE LA PUENTE, M. y RUSSO, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara: cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur.
- ——— (2007). «Estética y política en el cine militante argentino actual». *Question* (online), 14. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: [http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros\\_anteriores/numero\\_anterior14/nivel2/editorial.htm](http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior14/nivel2/editorial.htm)
- GETINO, O. y SOLANAS, F.E. (1973a). «Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine». En Getino, O. y Solanas, F.E., *Cine, cultura y descolonización* (pp. 121–183). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ——— (1973b). «Hacia un Tercer Cine». En Getino, O. y Solanas, F.E., *Cine, cultura y descolonización* (pp. 55–91). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GILMAN, C. (2003). «Los sesenta/setenta considerados como época». En Gilman, C., *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (pp. 33–56). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.
- LUSNICH, A.L. (2009). «Introducción». En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)* (pp. 23–35). Buenos Aires: Nueva Librería.
- MESTMAN, M. (2001). «Postales del cine militante argentino en el mundo». *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 2: 7–30. Buenos Aires.

- MESTMAN, M. (2008a). «Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)». Revista *Nuevo mundo. Mundos nuevos* (online). Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/44963>.
- ——— (2008b). «Testimonios obreros, imágenes de protesta. El *directo* en la encrucijada del cine militante argentino». En Ortega, M.L. y García, N. (eds.), *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto* (pp. 141–149). Madrid: T&B Editores.
- ——— (2009). «La exhibición del cine militante. Teoría y Práctica en el grupo Cine Liberación». En Sel, S. (comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123–137). Buenos Aires: CLACSO.
- SARLO, B. (1998). «La noche de las cámaras despiertas». En Sarlo, B., *La máquina cultural* (pp. 197–269). Buenos Aires: Ariel.
- SOLANAS, F. (1995). «La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino». En *Así de simple 1*. Santa Fe de Bogotá: Voluntad SA.