

## Cine argentino y dictadura

Por Mariana Amieva, Gabriela Arresegor, Raúl Finkel y Samanta Salvatori

### Del cine militante a la censura y represión

Si bien el 24 de marzo se ha constituido como fecha emblemática para comenzar a hablar de la dictadura militar, lo cierto es que resulta inevitable remitirnos al período previo para poder comprender y preguntarnos el porqué de los hechos. Indagar sobre las prácticas autoritarias vividas en la Argentina durante los años 60 y 70, las transformaciones en el plano político con el surgimiento de nuevas organizaciones, el arte como espacio de acción política, las disputas y tensiones entre diferentes proyectos económicos, etc., permite comprender al golpe de Estado de 1976 no como un hecho aislado sino como parte de un proceso en clave con los gobiernos autoritarios anteriores. Y el cine argentino no fue ajeno a las transformaciones de aquella época: es en esos años que se gestaron las bases de un cine político que, si bien fue alcanzado por la censura y represión, dejó sus huellas en el mundo del cine y hoy en día se constituye como referente para muchos jóvenes realizadores. Es en este sentido que, al reflexionar sobre las narrativas de la última dictadura militar, partimos de ese cine político que, a través de sus producciones, nos ayuda a comprender cuál fue la magnitud de las transformaciones del propio cine durante el gobierno militar, por qué fue importante para las FFAA gestar nuevos discursos funcionales a los objetivos del golpe, y también apropiarse de este espacio como herramienta para la difusión de ciertos valores.

Las películas producidas en este pasado –previo y durante la dictadura– nos ayudarán a comprender aquella época y pueden revelarnos aspectos que quizás no encontremos en las fuentes tradicionales de que se vale la historia, sobre todo si pensamos en al cine como un documento. Pero también estas películas pueden resultar enriquecedoras para reflexionar sobre el presente, entendiendo que todo film es parte de una historia donde en la propia obra de arte se enlazan el pasado y presente.

### Los primeros pasos del cine político

Durante los años 60 comenzó a vislumbrarse en América Latina la emergencia de un cine que intentaba ensayar una mirada renovadora, tanto en la ruptura con las formas tradicionales de entender y hacer cine (estético-burguesas de Hollywood, por decirlo de alguna manera), como en el compromiso político con los cambios que se iban gestando en el continente. El objetivo era mostrar una lectura histórica de la sociedad que se enmarcara en un acto de denuncia contra la opresión o la desinformación, para instruir, sensibilizar y sublevar al espectador.

Una de las primeras experiencias se realizó de la mano de Fernando Birri, quien de regreso a la Argentina, e influenciado por el neorrealismo italiano, en 1957 funda en Santa Fe el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral<sup>1</sup> con la idea de experimentar un cine “realista, popular y crítico”. La propuesta tuvo gran impacto y prontamente su influencia marcó el fundamento teórico y práctico a partir del cual sería posible un trabajo cinematográfico más concreto y politizado<sup>2</sup>. De las producciones

---

<sup>1</sup> Posteriormente muy conocida como la “escuela de cine documental de Santa Fe”, durante la dictadura fue clausurada por “subversiva”.

<sup>2</sup> Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires, 1987.

realizadas por Birri y su equipo en esos tiempos, el mediodmetraje *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) fue el más reconocido e innovador; para muchos estudiosos, representa quizás el primer film político de Latinoamérica. La película recorre datos estadísticos e imágenes del poderío económico de la ciudad de Santa Fe hasta llegar a los asentamientos en las “afueras” de este desarrollo industrial, expresando de manera sencilla y sin grandes pretensiones las contradicciones de la sociedad argentina de aquellos años.

Con *Tire dié*, el objetivo no era solamente mostrar esa realidad conmovedora de los niños pobres corriendo al costado del tren, gritando “tire dié” a la espera de una moneda del pasajero sensibilizado, sino denunciar esa situación que se ocultaba, silenciada o negada por gran parte de la sociedad. Rompiendo con la dicotomía cine de elite/ cine popular de los años 50, Birri pensó en un cine que debía documentar el subdesarrollo en la Argentina y en América Latina y, al hacerlo, apostó a una crítica del presente. Pero también este cine buscó otra función: afirmar los valores “positivos” de la sociedad. En palabras del cineasta: “(...) los valores del pueblo, su reserva de energías, su trabajo, su alegría, sus luchas, sus sueños. La consecuencia –y la motivación– del cine documental social: el conocimiento, la conciencia, el tomar conciencia de esa realidad. La problematización. El cambio: de la subida a la vida. Conclusión: enfrentarse a la realidad con la cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se hace cómplice del subdesarrollo es un subcine”<sup>3</sup>.

Años más tarde, durante el gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), Fernando Solanas y Octavio Getino realizaron el film *La hora de los hornos*. Sin duda, influenciados por la obra de Birri, Solanas y Getino instalaron la necesidad de redefinir tanto la forma de hacer cine como la función de los cineastas en las sociedades latinoamericanas. Unidos a los objetivos de la renovación continental, *La hora de los hornos* explicitaba sin mayores eufemismos la denuncia contra el neocolonialismo en Latinoamérica, presentando a su vez, un llamado a la acción revolucionaria.

Catalogada por muchos como ensayo político-cinematográfico, *La hora de los hornos* consta de cuatro horas y media de material de diferentes fuentes: imágenes documentales, entrevistas, estadísticas y fragmentos de cortometrajes. La película está dividida en tres partes independientes que, a su vez, completan una unidad. La primera parte, “Neocolonialismo y violencia” (95 min.), nos habla de la historia de la dependencia de la Argentina, analizando las formas y métodos de este proceso. La segunda parte, “Acto para la liberación” (120 min.), relata la historia argentina desde 1945 hasta 1966, prestando especial atención a las limitaciones del activismo espontáneo. Finalmente, “Violencia y revolución” (45 min.), es un claro llamado a la praxis revolucionaria para la transformación de las estructuras capitalistas y la erradicación definitiva del neocolonialismo.

Después de finalizada la película, Solanas y Getino, junto con Gerardo Vallejos y Egdardo Pallero, fundaron el Grupo Cine de Liberación, el cual contó con un manifiesto llamado *Hacia un tercer cine*. Allí se sentaron las bases para un cine que se definía en oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que proponía superar los límites con que se entendía al “cine de autor” (Segundo Cine). En el manifiesto se expresaba: “El hombre del Tercer Cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe) opone, ante todo, al cine-industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación colonial, un cine de información; a un cine de ovación, un cine que

---

<sup>3</sup> Publicado en Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fe*, Argentina, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Santa fe, 1964.

rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine de espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y construcción (...)"<sup>4</sup>.

Para el Grupo Cine de Liberación, esta nueva forma de hacer cine apuntaba también a transformar la relación entre la película y el espectador, asignándole a este último un rol activo. Pero ¿quiénes eran esos espectadores? No se pretendía encontrar al público interesado en las salas comerciales. Las películas se proyectaban en los barrios, en reuniones sindicales, en asambleas de organizaciones políticas y estudiantiles, con el fin de interpelar directamente a los espectadores, completándose de esta manera la idea de un cine militante, "aquel que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la llevan a cabo".

En esos años, fue madurando la opción del grupo por el Movimiento Peronista. Esa adhesión (sobre todo hacia los sectores más radicalizados), la propuesta revolucionaria del film y la voluntad explícita de inscribirlo en las estrategias de lucha por el poder llevaron –en la coyuntura argentina de esos años– a la utilización de un circuito de exhibición constituido por organizaciones populares. Y debido al contexto de represión que se vivía en aquel entonces, se estableció una forma clandestina de circulación de las películas.<sup>5</sup>

Durante 1971, el Grupo Cine de Liberación rodó en España dos largometrajes documentales que consistieron en largas entrevistas a Juan Domingo Perón: "Actualización política y doctrinaria para la toma del poder" y "Perón, la revolución justicialista", producciones que afianzaron las ideas de un cine militante.

Paralelamente, y al calor de los acontecimientos políticos que vivía la Argentina, surgieron otros grupos de cineastas que, desde la izquierda, sostenían la idea de crear un cine que se correspondiera con los ideales revolucionarios. Con varios puntos de contactos con el Grupo Cine de Liberación se fundó el Grupo Cine de la Base, liderado por el cineasta Raymundo Gleyzer. En un principio, Gleyzer se vinculó al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo), filmando dos documentales (Comunicados Cinematográficos ERP Nros. 2, 5 y 7, 1972) que mostraban el accionar político del ERP. Cuando el partido disolvió sus iniciativas culturales, Gleyzer formó, en 1973, junto con el realizador Álvaro Melián, el sonidista Nerio Barberis y otros intelectuales, Cine de la Base, un colectivo que, sin pertenecer directamente al PRT, no se desvinculó totalmente de los fines políticos. El objetivo inicial era responder a los problemas de distribución y exhibición, es decir, la idea era que las películas llegaran a diferentes sectores, que se exhibieran en los barrios, en las villas, en las universidades y que acompañaran una discusión abierta. El sonidista Nerio Barberis recuerda en una entrevista: "La gente nos llamaba mucho porque era difícil juntar a cincuenta personas para después tratar de hacer política. Y el cine era maravilloso; vos ponías un aviso en una villa: hoy película, y juntabas 150 personas."<sup>6</sup>

Uno de los films más significativos de aquel momento fue *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer. Si bien fue un largometraje ficcional, devino en un gran relevamiento documental de la burocracia sindical. A partir de este film, el grupo se planteó la posibilidad de extender sus actividades de exhibición y debate hacia el campo de la producción. Posteriormente, se filmó *Me matan si no trabajo y si trabajo me*

---

<sup>4</sup> Cita extraída de Peter B. Schumann, *op. cit.*

<sup>5</sup> Sobre los circuitos de exhibición del Grupo Cine de Liberación, véase Mariano E. Mestman, "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)", en: <http://www.docacine.com.ar>

<sup>6</sup> Entrevista realizada por [Santiago García](#) en Revista *El amante*, 10/06/2000.

*matan* (1974), un cortometraje sobre la huelga de trabajadores metalúrgicos de la fábrica INSUD, ubicada en la zona oeste de Buenos Aires, que reclamaban por mejores condiciones de trabajo y el fin de las intoxicaciones de plomo en la sangre, cuestión que provocaba la muerte de los obreros enfermos por saturnismo.

En toda la producción de Raymundo Gleyzer quedó claramente impreso su ideario revolucionario. Sus palabras lo refuerzan: “Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha (...). Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma”.<sup>7</sup>

Durante la llamada primavera camporista (en 1973), algunas películas de los cineastas vinculados al cine político pudieron ser estrenadas por fuera de la clandestinidad. Se produjo la exhibición de *La hora de los hornos*, *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *Informes y testimonios* (grupo de directores de La Plata, 1973), entre otras. Hasta los productores comerciales se animaron a acercarse al espíritu del cine militante con films basados en problemáticas hasta entonces poco exploradas por este ámbito, como *La patagonia rebelde* (1974) o *Quebracho* (1974), entre otras.<sup>8</sup>

## **El cine durante la dictadura militar**

Después de tanta renovación, todo fue acallado. A partir de 1976, con los militares nuevamente en el poder, la censura, la represión, el exilio y la desaparición de cineastas despejaron el camino para que un cine cómplice de los fines e intereses del gobierno militar dominara la cartelera de estrenos nacionales. Octavio Getino, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Gerardo Vallejos, Lautaro Murúa, Jorge Cedrón, entre otros, tuvieron que exiliarse en el exterior. Y Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Enrique Juárez fueron secuestrados y continúan hoy desaparecidos.

Las FFAA se interesaron en fomentar una producción de películas que mejorara su imagen ante la sociedad y contrarrestara el primer impacto que las informaciones “filtradas” en medios del exterior pudieran causar. En función de este objetivo, los films fueron minuciosamente elegidos y apoyados –a través de subsidios y premios– por el Instituto Nacional de Cine (INC), que en aquel entonces se encontraba intervenido. Mientras tanto, la censura del Ente de Calificación Cinematográfica (con la peculiar figura de Miguel Paulino Tato y sus sucesores) completaba el disciplinamiento. Para un mejor análisis, podemos establecer algunos tópicos que nos ayuden a caracterizar al cine de ese momento. Sergio Wolf<sup>9</sup> plantea que existía una compulsión a narrar historias sobre facciones enfrentadas, donde el objetivo era exterminar la diferencia, eliminar al “otro”. Estos grupos, a veces, se representaban identificándose con alguna de las FFAA, como en *Los drogadictos* (Enrique Carreras, 1979) o en *Dos locos del aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977), realizadas estas últimas por “Palito” Ortega, quien en esos años desarrolló su –corta pero por nosotros recordada– carrera de director. Cuando se trataba de grupos de tareas en donde la misión era “pacificar el país”, la identificación se tornaba difusa. Así lo podemos ver en *La aventura explosiva* (de Orestes Trucco,

---

<sup>7</sup> Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.

<sup>8</sup> Fernando Martín Peña, “Cine militante en la argentina. Luz, cámara y acción política” en: *Revista Ñ*, Clarín, Buenos Aires, 20/06/1999.

<sup>9</sup> Sergio Wolf (comp.), “Cine argentino, la otra historia”, Letrabuena, Buenos Aires, 1992, p. 279.

1977) o en *Los superagentes biónicos* (de Mario Sábato, bajo seudónimo de Adrián Quiroga, 1977), película que pertenece a la larga serie de Los Superagentes “Delfín”, “Mojarrita” y “Tiburón”. También “la figura quirúrgica del cuerpo enfermo y la del país como establecimiento a reformar” fueron imaginarios plasmados en films del tipo de *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, hijo, 1979), *Desde el abismo* (Fernando Ayala, 1980) y *El bromista* (de Mario David, 1981).

En general, la producción cinematográfica durante la dictadura no disminuyó en cantidad, aunque se vio colmada de comedias ligeras o que apuntaban a enaltecer los valores familiares, religiosos, del trabajo y el orden. La lista es amplia y contaba con gran apoyo por parte de las FFAA. Apenas a un mes de asumida la intervención del INC por el capitán de fragata Jorge E. Bitleston, declaraba que se proponía apoyar “a todas las películas (nacionales) que exalten los valores espirituales, morales, cristianos, e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular optimista para el futuro, evitando en todos los casos escenas o diálogos procaces”.<sup>10</sup>

Por otro lado, no debemos olvidar que también existió, por parte de algunos cineastas, el intento de denunciar la situación que se vivía en la Argentina. Mediante un estilo metafórico, el encierro, las desapariciones y el miedo lograron una representación en clave. Fue así como José Martínez Suárez realizó *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976); Sergio Renán, *Creecer de golpe* (1977), con libro de Haroldo Conti; y Alejandro Doria, *La isla* (1979) y *Los miedos* (1980). Por su parte, Adolfo Aristarain realizó dos films que posteriormente lo consagrarían como uno de los directores más importantes de los años 80: *Tiempo de revancha* (1981) –la rebelión de un individuo ante una gran corporación puede proyectarse a la relación con un Estado policial– y *Últimos días de la víctima* (1982), alusión al ocaso del gobierno militar. Éstos serían la antesala de *Un lugar en el mundo* (1991), donde años más tarde dejará plasmada la herencia de aquellos años de horror.

Desde el exilio, la situación no era más fácil. Quienes debieron irse encontraron poco respaldo (principalmente económico) en el exterior. Sin embargo, se realizaron algunos films que condenaban la situación argentina. El Grupo Cine de la Base, en Lima (Perú), después de la desaparición de Raymundo Gleyzer, realizó *Las tres A son las tres armas* (1977). Basada en la carta a la Junta Militar escrita por Rodolfo Walsh, sus autores la calificaron como cortometraje de “denuncia de la resistencia cultural en el exilio”. Durante el Mundial de Fútbol del 78, mientras Sergio Renán daba un paso en falso en su carrera con *La fiesta de todos*<sup>11</sup>, ochenta copias del corto fueron distribuidas y pasadas en los canales de televisión de todo el mundo. Después de *Las tres A son las tres armas*, Cine de la Base se disolvió. Para sus integrantes, el grupo ya no tenía sentido: “Desde afuera, no se habla más. Se habla desde adentro y si no estamos adentro no hablamos”.

También se realizaron otros documentales con estos fines: en 1977, Jorge Giannoni (fundador de la cinemateca del Tercer Mundo en la Universidad de Buenos Aires y que perteneció al Grupo Cine de la base) realizó *La vaca sagrada*, un film que trataba sobre las dictaduras militares en la argentina. Y en México, Humberto Ríos filmó, en 1979, *Esta voz entre muchas*, un documental que recogía reflexiones y denuncias de los exiliados argentinos. Por su parte, Jorge Cedrón, exiliado junto con su

---

<sup>10</sup> Cita extraída de Judith Gociol y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2006, p. 43.

<sup>11</sup> Estrenado en 1979, este film rememora el campeonato mundial de fútbol realizado en nuestro país, y el triunfo de la selección argentina

familia en París, realizó el documental *Resistir* (1978), sobre la agrupación Montoneros, basado en una entrevista a Mario Firmenich. Un año después, Cedrón falleció en París, en circunstancias que nunca se aclararon.

Acercándonos al declive del gobierno militar, la situación ya era diferente, y el cine argentino comenzó a navegar por los quiebres del régimen. En 1982, inspirados en la experiencia de Teatro abierto, se proclama Cine abierto. La modalidad de trabajo fue exhibir films que durante mucho tiempo habían sido prohibidos, además de la difusión de debates en torno al pasado y el futuro del cine en la Argentina.

Ese mismo año, se presenta *Los totos*, la primera obra del colectivo Cine Testimonio, formado por Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Silvia Chanvillard, Martín Choque y otros. Este fue el puntapié inicial para el revivir del cine documental en la Argentina que, hasta hoy en día, cuenta con importantes producciones que apuntan a problematizar críticamente la realidad social y a reflexionar sobre el pasado de la dictadura militar en Argentina.

## **Para el aula: materiales de trabajo y sugerencia de actividades**

### **Ejes y sugerencia de actividades**

- Reflexionar sobre las diferentes formas de representación audiovisual de la realidad en el contexto de la dictadura militar.
- Indagar en las transformaciones políticas, sociales y económicas de ese período.
- Distinguir y analizar las diferentes actitudes y roles que asumió la sociedad frente a los momentos de censura y represión.
- Analizar la trama de complicidades entre la sociedad civil y las FFAA.
- Reflexionar sobre el silencio o la denuncia política como forma de resistencia.

I- TIEMPO DE REVANCHA

#### **Ficha técnica**

Duración: 112 min. Color. Aries Cinematográfica.

Rodaje: mayo/julio 1981. Estreno: 30 de julio de 1981.

Director: Adolfo Aristarain.

Productores: Héctor Olivera y Luis O. Repetto.

Libro: Adolfo Aristarain.

Protagonistas: Federico Luppi (Pedro Bengoa), Haydée Padilla (esposa de Bengoa), Ulises Dumont (Bruno di Toro), Julio de Grazia (abogado Larsen), Rodolfo Ranni (gerente).

Cuenta la historia de un trabajador (llamado Pedro Bengoa) especializado en explosivos, que oculta su pasado sindicalista para acceder a un puesto en una compañía constructora perteneciente a un poderoso grupo financiero. Su trabajo de campo en una cantera lo hace conocedor de las irregularidades que comete la compañía, poniendo en peligro la vida de los trabajadores. En la cantera conoce a un compañero que planea simular un accidente y cobrar una indemnización por mudez. Bengoa pasa por varias posturas con respecto a la empresa y de alguna manera con respecto a su vida. Finalmente, su amigo muere, y él llevará el plan hasta las últimas consecuencias.

### **Sobre la película:**

En esta historia de ficción se expresa un clima de época, filmada representando a una Argentina tal como era en 1981 (afirmación sostenida en todos los objetos del entorno –autos, edificios, ropa, peinados, mobiliario– y en las imágenes de Buenos Aires “actuales” al momento de la filmación), la película despliega una serie de sentidos, ideas y sensaciones que dan cuenta de los supuestos con que funcionaba la sociedad de aquellos años. Indagar en los siguientes aspectos:

- El abandono de la actividad política por parte de los trabajadores.
- La búsqueda del anonimato para sobrevivir “sin problemas”.
- El poder económico y la coacción directa (ejercicio de la violencia).
- Los usos del miedo como forma de disciplinamiento.
- El silencio como acto de resistencia.

Caracterizar los personajes e indagar en la posición social de cada uno.

¿Cuál es la problemática central que desarrolla la trama? Cómo se resuelve, qué actitudes toman los personajes.

En las primeras secuencias aparece la idea de que para conseguir un trabajo hay que negar filiaciones políticas y cualquier relación con la actividad sindical, ¿qué actividad política tendría el personaje principal? ¿A qué ideas políticas podría haber respondido su militancia? ¿Por qué la habría abandonado? ¿Qué sucesos lo habrían hecho alejarse de la escena política?

Indagar en las condiciones de trabajo de los obreros en la cantera y las empresas multinacionales como nuevos protagonistas en el mercado de trabajo.

Reflexionar sobre la actitud del personaje principal ante las amenazas recibidas. ¿De qué manera elige representar el director la resistencia de la sociedad ante la dictadura militar?

### **Para investigar:**

Buscar relatos y testimonios de trabajadores de la localidad que hayan vivido la época de la dictadura, indagar en las condiciones laborales y en las posibilidades de expresar sus reclamos a través de los sindicatos. Preguntar si existieron formas de resistencia individual como colectivas. Reflexionar sobre la imposibilidad de expresión política y sus huellas en el presente.

### **Para pensar:**

A partir de la experiencia de la última dictadura militar, el miedo se instaló en la subjetividad colectiva, sus huellas pueden sentirse en diferentes actos de la vida cotidiana y, en algunos casos, puede inhibir o condicionar la participación política. Proponemos reflexionar sobre cómo actúa este miedo heredado ante las propuestas de participación política y, puntualmente, cómo opera en los jóvenes: reflexionar sobre los silencios y los miedos transmitidos por los adultos, cuáles son los temores en el presente y qué aspectos son heredados y cuáles propios de las nuevas generaciones.

2- LAS TRES A SON LAS TRES ARMAS

#### **Ficha técnica**

Realización: Grupo Cine de la Base.

Año: 1977.

Tras la desaparición de Raymundo Gleyzer, el resto del Grupo Cine de la Base partió hacia el exilio. El sonidista Nerio Barberis y el realizador Jorge Denti se encontraron en Perú con el animador uruguayo Walter Tournier y el fotógrafo argentino Julio Lencina y juntos realizaron *Las tres A son las tres armas*. La película fue pensada como una respuesta

a la dictadura y está basada en fragmentos del texto de la *Carta abierta a la junta militar*, del periodista y escritor Rodolfo Walsh. En este film fueron rodadas unas pocas escenas en las que se muestra el secuestro de una periodista y luego un grupo de personas en la intimidad de un cuarto, sugiriendo la idea de clandestinidad. El resto está formado por un montaje de fotos fijas que acompañan la lectura. Propio del cine militante de aquella época, las precariedades formales nos hablan de la urgencia de los tiempos políticos.

### **Sobre la película:**

Analizar las escenas de ficción que se encuentran al inicio del film: qué sensaciones transmiten, qué ideas se ponen en juego, a qué hace referencia la imagen final sobre la máquina de escribir.

La película tuvo difusión en el exterior como contrapartida al rol de los medios de comunicación en la Argentina: identificar qué elementos aluden a nuestro país, quiénes se encuentran reunidos, cómo son filmados los rostros, qué actividad están realizando. Reflexionar sobre la propuesta que transmite el film sobre la actividad política –teniendo en cuenta los objetivos fundadores del Grupo Cine de la Base–.

### **Para investigar:**

Analizar la carta escrita por Rodolfo Walsh y buscar datos del presente: identificar continuidades y rupturas con aquella época.

Buscar imágenes de archivo –en los medios de comunicación, diferentes instituciones o en sus casas– producidas en la localidad durante la dictadura; estas imágenes deberán tener relación con los hechos denunciados por Walsh. Dividir en grupos y realizar, en un afiche, un montaje con las mismas, y debatir sobre las huellas de la dictadura en la historia de la localidad.

### **Para pensar:**

Reflexionar sobre el vínculo entre el cine y la política en el presente. ¿Todas las películas pueden ser pensadas desde esta relación? ¿Hay películas que tengan aspectos que las hacen más políticas que otras? ¿Tienen características particulares que las hagan distinguibles? ¿Cuáles son los temas que aborda el cine político en el presente?

## **Bibliografía sugerida**

Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2005.

Gociol, Judith y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Colección Claves para todos, Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2006.

Mestman, Mariano E., “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)”, en: <http://www.docacine.com.ar>

———“Postales del cine militante argentino en el mundo”, en Revista *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine, N° 2, Buenos Aires, 2005.

Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina, *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.

Varea, Fernando G., *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976-1983*, Editorial de la Municipalidad de Rosario, 2006.

Wolf, Sergio, “El cine del proceso, estética de la muerte”, en Sergio Wolf (comp.) *Cine argentino, la otra historia*, Letra buena, Buenos Aires, 1994.

Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el cine documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007.