



Octavio Getino

Memoria y Cine¹

Octavio Getino

Cineasta e investigador de medios de comunicación y cultura. Organizador junto con Fernando Solanas, Gerardo Vallejo y otros cineastas, del Grupo Cine Liberación. Coautor de La hora de los hornos (1966-68), junto con Solanas; Perón: La Revolución Justicialista y Perón: Actualización política y doctrinaria (ambas de 1971). Director de El Familiar (1973). Dirigió el Instituto Nacional de Cinematografía entre 1989 y 1990. Es investigador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba). Coordina el Observatorio Mercosur Audiovisual de los organismos de cine de la región, y el Observatorio de Industrias Culturales del GCBA. Acaba de publicar El capital de la cultura: Las industrias culturales en Argentina y en la integración Mercosur, editado por el Parlamento Cultural Mercosur (PARCUM) y el Senado de la Nación Argentina. Un año atrás apareció también, de su autoría, una nueva edición actualizada de Cine argentino: entre lo posible y lo deseable, publicado por INCAA-CICCUS.

¹ Este artículo, cuyas reflexiones –según coincidimos con su autor– conservan vigencia, apareció por primera vez en México, en 1984, en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, una publicación que reunió diversos aportes sobre la cinematografía nacional y latinoamericana y que fueron elaborados en Perú y México (1976–1988) durante el exilio del autor. El texto se incorporó también como último capítulo del libro *Cine y dependencia: El cine en la Argentina*, que editó Puntosur en nuestro país en 1990 y que trató por primera vez las relaciones del cine con la evolución de la sociedad argentina y en sus relaciones con la cultura y la economía nacional.



El cine argentino conserva como puntos básicos de referencia las obras de portavoces de la memoria y de la historia popular. Obras no sólo de fecha reciente, sino también aquellas que nacen con la propia industria cinematográfica. José A. Ferreyra, Homero Manzi, Torres Ríos, Mario Soffici, Hugo del Carril y otros, introducen en las pantallas –entre el 30 y el 50– las imágenes, ideas y sentimientos de un pueblo marginado del poder nacional, pero con una creciente importancia en los suburbios de las grandes ciudades. El nivel de los testimonios es aún limitado, como limitadas son las ideas y la organicidad de las masas, pero ellas comienzan a ocupar espacio de algún modo y posibilitan por lo tanto el desarrollo de un proceso.

La década del 50 abre nuevas vías. Los documentalistas de la Escuela de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, toman contacto directo mediante sus cámaras fotográficas, filmadoras y grabadoras, con la realidad inmediata, para registrarla en una tentativa de llevar a la pantalla al hombre de pueblo, con sus problemas, memoria y lenguaje. Ya no se trataba de la reconstrucción de hechos reales, o la adaptación de obras literarias que habían recogido momentos de la vida popular, sino de la aparición directa del hombre anónimo en la pantalla, protagonista al fin de lo que dejaba de ser un «espectáculo».

Entre el 50 y el 60, la Argentina asiste a luchas populares y nacionales de una envergadura sin precedentes, rompiendo definitivamente la influencia que el pensamiento liberal oligárquico tenía aún sobre importantes sectores medios, y particularmente en la intelectualidad.

Todas las actividades de la producción intelectual comenzaron a sufrir cambios y no tardó en producirse la fusión –o la tentativa de fusión– de importantes nucleamientos de trabajadores de la cultura (cineastas, arquitectos, científicos, psicólogos, sociólogos, pedagogos, artistas, etc.) con las formas de organización que el pueblo, o fuerzas sociales integrantes del mismo, fueron adoptando en la última etapa. Se produjo entonces una importante revisión de la memoria dominante, de la historia, ideas, modelos y valores desarrollados desde decenios o siglos atrás. El profesional se lanzó a enfocar su labor no ya desde lo específico de la profesión que había apren-

dido en una universidad neocolonizada, sino desde la experiencia concreta de la realidad, para lo cual debió enriquecer su contacto con esa realidad y por lo tanto, su propia experiencia personal. El intelectual y el artista vivieron procesos semejantes.

Crecientes sectores sociales abocados a *redescubrir* el país desde una óptica nacional impusieron también a los dueños de los medios masivos de comunicación una línea de *reportajes* al país, documentos y testimonios que de una u otra forma permitían aflorar historias, personajes, hechos, costumbres, mitos y leyendas, así como proyectos hasta entonces ignorados por la mayoría de los sectores medios y de la intelectualidad. Un periodismo audaz, sensible a la problemática y a los sentimientos populares, ocupó creciente espacio en revistas de gran circulación. Ya no se trataba sólo de la presencia de valores de la cultura del pueblo en medios como el radioteatro o la historieta, por ejemplo (testimoniadores más importantes de la realidad nacional que la literatura «culta» de las décadas del 40 y el 50). Rodolfo Walsh, Germán Rozenmacher y otros, se introducían resueltamente en las páginas de la prensa escrita, a manera de modernos cronistas de las fuerzas sociales en ascenso, aunque ellas sólo estuvieran expresadas a veces en su importancia cultural.

Los jóvenes documentalistas habían inaugurado también la década del 60 con diversos trabajos que rastreaban la memoria popular. Y al promediar esa década, *La hora de los hornos*, de Cine Liberación, sintetizó buena parte de la experiencia recogida en el proceso que le antecedió. No es casual entonces que la primera referencia cinematográfica que se incorpore en esa película sea una escena de *Tire dié*, documental de la Escuela de Santa Fe. La memoria no atendía sólo a la realidad del pueblo argentino, sino a cómo ella había sido encarada ya por diversos intelectuales, en este caso cineastas.

Pero *La hora de los hornos* apuntaba también a la irrupción del militante popular y no ya sólo al denunciador de problemas. Activistas y dirigentes de sindicatos, dirigentes estudiantiles y políticos hablan de sus respectivas historias—de su memoria— pero también de los proyectos para una nación y una sociedad más justas y libres. El trabajo explica la situación de dificultades



que vive, la miseria de su infancia, pero también la forma en que ocupó su fábrica y las ideas que emergieron de esa experiencia. El militante político refiere, como en el caso de Julio Troxler –protagonista también de la investigación realizada por Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*– la forma en que escapó a los fusilamientos de activistas peronistas en junio de 1956 (ordenados por el gobierno de Aramburu) y agrega a un mismo tiempo el proyecto y la visión del futuro. La memoria deja de ser referencia a cosas sucedidas o *que pasaron*; aparece en el cine como integrante de un proyecto en el cual el futuro es lo que importa, y desde la formulación que para él se traza, se recrea y renueva la visión e interpretación del pasado.

A *La hora de los hornos* le suceden diversos filmes testimoniales. Los testimonios recogidos por Gerardo Vallejo entre los trabajadores del noroeste argentino para su difusión a través de la televisión de la provincia de Tucumán, controlada por la Universidad; *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, poético documento de la memoria de una familia de azucareros, realizado también por Vallejo, integrante de Cine Liberación. En esa época, diez realizadores se nucleaban para reordenar la memoria sobre lo ocurrido en el «Cordobazo», por medio de los capítulos que integran el film *Argentina: mayo de 1969*. Otro realizador, Jorge Cedrón, vinculado a los grupos de Cine Liberación, inicia la realización de *Operación Masacre*, el libro de Walsh, e incorpora a Julio Troxler como actor-reconstructor de su propia memoria. Raimundo Gleyzer, desde el Grupo Cine de la Base, también formaría parte de esta corriente dedicada a reconstruir la memoria y a incidir políticamente para el cambio.

El ascenso de las movilizaciones populares, que alcanza su triunfo mayor en las victorias electorales del año 1973, estimula en la producción cinematográfica una línea de reconstrucción histórica, donde interrumpe para una difusión masiva buena parte de una memoria hasta entonces proscrita. Es el caso de *La Patagonia rebelde*, de Olivera, sobre la base de una investigación del escritor Osvaldo Bayer, o de *Quebracho*, de Wullicher, testimonio de la explotación que habían ejercido los ingleses en buena parte

del litoral argentino. *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas, es una de las últimas producciones de esta etapa. En ella los actores y personajes reales se entremezclan dando vida a una historia imaginaria, pero cuyas fuentes directas, así como su destinatario, no eran otras que las propias experiencias de la clase trabajadora argentina.

La memoria popular fue teniendo así, también desde la producción cinematográfica, sus voceros, capaces de competir con los de las clases y fuerzas dominantes en común espacio de crecientes conflictos y definiciones.

¿Cuál es la situación actual de esta tentativa? La contraofensiva imperial lanzada contra diversos pueblos de Latinoamérica pudo más en la actual coyuntura mundial que los niveles de organización, conducción y poderío de nuestros pueblos. En la Argentina esa contraofensiva vino esencialmente a frenar o aniquilar un proyecto de liberación nacional y social que la absoluta mayoría del pueblo había asumido como propio desde el inicio mismo de su historia. Ese proyecto, de aspiraciones latinoamericanistas, como el de los otros pueblos hermanos, alcanzó una envergadura excesivamente peligrosa para la relación de fuerzas con el poder imperial.

La contraofensiva desarrollada vino a impedir momentáneamente el ascenso de la Nación hacia sus objetivos de desarrollo autónomo y armónico, y el del pueblo hacia sus metas de liberación social y de justicia. Pero no es casual que esa labor minuciosa de destrucción de un proyecto para el futuro, se desarrolle simultáneamente a la que intenta una liquidación de todo aquello que trata de recuperar o salvar la memoria popular. Tampoco es casual que los intelectuales encarcelados, «desaparecidos», exiliados o directamente asesinados sean aquellos cuya actividad fundamental fue la de documentar, testimoniar o indagar en la historia y en la realidad de nuestro pueblo.

En suma, toda tentativa de destrucción de un proyecto –para ser realmente eficaz– se complementa con la tentativa de destrucción de una memoria. Y por el contrario, la defensa y promoción de un proyecto no puede ser nunca efectivo, si no conlleva también el enriquecimiento y recreación constantes del propio pasado. ¿Son nuevas, sin embargo, estas tentativas de destruir proyecto



y memoria? Indudablemente no. Liberando algo los recuerdos, pensemos en aquella sentencia del Visitador Areche contra José Gabriel Tupac Amaru, en la cual, además de ordenar el salvaje descuartizamiento y asesinato del Inca rebelde y de su familia prisionera, disponía*

(...) que las cosas de éste sean arrasadas o batidas, y saladas a vista de todos los pueblos donde las tuviesen (...) Que se recojan los autos seguidos sobre su descendencia, quemándose públicamente por el verdugo en la plaza pública de Lima, para que no quede memoria de tales documentos (...) Al propio. Se prohíbe que los indios usen los trajes de gentilidad, especialmente los de la noble raza de ella, que sólo sirve de representarles los que usaban los antiguos incas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen, que en conciliarles más y más odio a la nación dominante (...) Se prohíben y quiten las trompetas y clarines que los indios usan en sus funciones, a las que llaman pututos y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre con que anuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad (...) Y para que se despeguen del odio que han concebido contra los españoles, y sigan los trajes que les señalan las leyes, se vistan de nuestras costumbres españolas, y hablen la lengua castellana, se introducirá con más que hasta aquí el uso de la escuela bajo las penas más rigurosas y justas contra los que no las usen.

La escuela vendría a complementar el proceso de destrucción de la memoria y a sustituir aquélla por la que podía ser sólo legítima en la nación imperial. Más adelante, los medios de comunicación social complementarían

* «Sentencia pronunciada en el Cuzco por el visitador don José Antonio de Areche, contra José Gabriel Tupac-Amaru, su mujer, hijos, y demás reos principales de la sublevación», en *Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836. Edición digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>

la maniobra. Y cuando todo ello no alcanzase, aparecería la represión abierta. La única diferencia entre una época y otra estaría dada por el hecho de que los destructores de antaño ejercían su función en guarda de los valores de la nación.

Tal es la historia de nuestros pueblos. Aún recordamos en la Argentina las jornadas de 1955 cuando el régimen de Aramburu, que había derrocado a un gobierno elegido democráticamente por el pueblo, emitió un decreto por el cual también se prohibía la utilización de símbolos, leyendas, alusiones, imágenes, marchas partidarias, etc., que hicieran mención al reciente pasado. Numerosas mujeres se ocuparon entonces de distribuir en las solapas una florcita que propulsaron y se conoce como «no me olvides». La flor se transformaría en un nuevo símbolo. La resistencia al olvido continuaba, como parte de la voluntad de construir un futuro más justo y más libre.

Ningún éxito tuvo el Visitador de Areche dos siglos atrás actuando en nombre del imperio español; tampoco logró éxito alguno Aramburu obrando en favor de intereses antinacionales, aunque disfrazados ahora de «patrióticos». Los ejemplos pueden repetirse en infinidad de momentos y en cualquier parte de nuestra América Latina. Por eso no tenemos duda alguna de que hoy los pueblos momentáneamente derrotados sabrán inventar de una u otra forma las nuevas flores, los nuevos «no me olvides», es decir, el recreado porvenir. A los cineastas les corresponde contribuir también para que así sea.