
Vínculos y tensiones entre diferentes manifestaciones audiovisuales en Argentina (1966-1973)

Acosta, Silvia; Monardo, Sofia; Schifani, Manuel
siacosta16@gmail.com; sofia.monardo@gmail.com;
manuschifani@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. PIDAV, Buenos Aires, Argentina, Acosta Silvia.

Línea temática 1. Palabras, campo, marco.

(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

Palabras claves

Imagen pueblo, Modernidad mestiza, Imagen política, Experimentación formal, Equivalencia y diferencia

Resumen

Esta investigación busca indagar los vínculos entre las distintas expresiones audiovisuales políticas argentinas comprendidas en el período 1966-1973. Tradicionalmente, se piensa al cine político social de mediados de siglo XX en relación al cine militante y así se busca homogeneizar sus formas. A partir del visionado del film colectivo *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969), donde el mismo título indica la diversidad de caminos existentes para la liberación y la heterogeneidad de procedimientos conviviendo dentro del film, comprendimos que, la propia emergencia social fue un hervidero de propuestas estéticas. Este documental que se conforma de varios cortos de

distintos realizadores, fue el que inició una sospecha en nuestra mirada respecto al periodo, y el que nos dio la pauta de que lo *político aparece en la imagen cinematográfica desde distintos ángulos*. De esta manera, ampliamos las obras a abordar, teniendo en cuenta otras experiencias como la del grupo Tucumán Arde, el Instituto Di Tella o posturas que parecen más autorales como la de Manuel Antín o Alberto Fisherman. Por la amplia variedad a analizar, es que decidimos hablar de audiovisual en vez de cine. En este trabajo buscamos establecer: por un lado, cuáles son las persistencias o las rupturas formales de los modelos de construcción de la **imagen política**; y por el otro, entender y analizar las **equivalencias** y **diferencias** (narrativas, estéticas y compositivas) de estos grupos a la hora de pensar la constitución de la '**imagen pueblo**'.

Introducción

La década de los 60 significó un quiebre social, político, pero también cultural, ya que vendrá a desviar ciertas tradiciones y esquemas estéticos de las décadas anteriores. En nuestro continente, podemos concebir la Revolución cubana como un momento fundacional para los movimientos anti colonialistas y revolucionarios. Serán varios los focos que comenzarán a iluminar y trazar nuevos caminos. Dichos quiebres afectarán, entre otras cosas, a las narrativas audiovisuales. Dentro de nuestro país, uno de los tantos momentos bisagras de nuestra historia será el Cordobazo en 1969. La protesta popular puso de manifiesto la unión de diferentes realizadores en pos de dar testimonio de lo ocurrido. El movimiento llevó también a una revuelta estética donde la experimentación formal se convirtió en una premisa para los directores. “El cordobazo de mayo de 1969 avivó la lucha popular y empujó a los directores a la concesión de proyectos que tuvieran a los sectores obreros y estudiantiles como protagonistas.” (*Campo, 2009: 441*). Estos acontecimientos forjan nuevos realizadores que buscarán pensar un cine realmente Latinoamericano.

Respecto al cine, la década del 60 significa un momento de quiebre dentro de los estatutos clásicos que comienzan a fisurarse. Producto de la postguerra, se da lugar a las nuevas temporalidades en el cine. Con el advenimiento de la *imagen- tiempo* (Deleuze, 2008), se triangula un nuevo modo de entender las relaciones entre la política y el pueblo en el cine. Si en las décadas anteriores el pueblo era lo que faltaba, el cine de posguerra se preguntará cómo mostrar/narrar al pueblo. Así en Italia aparece el Neorrealismo, movimiento que tiene como eje mostrar los dramas sociales del pueblo.

Rápidamente comienzan a aparecer nuevos movimientos cinematográficos en Latinoamérica que buscan poner en pantalla al pueblo. Pero, ¿qué entendemos cómo pueblo? En principio, cabe partir de que cualquier entendimiento de dicho concepto es una construcción que está relacionada con el contexto histórico.

En este trabajo buscaremos entender qué construcción del pueblo se realizó entre los años que van desde 1966 hasta 1973, ya que a los pocos años, con el advenimiento de la última dictadura (1976) los caminos trazados por los nuevos realizadores dejarán su cauce. Esto se da ya que, al iniciarse la última dictadura cívico militar de nuestro país, “la transgresión deja de ser un borde para instalarse en la clandestinidad. El extremo se convierte en extremismo, extremismo es sinónimo de subversión, y toda subversión –ya se sabe- debía ser aniquilada” (Oubiña 2011:53). Cualquier discurso novedoso o de ruptura ya no podrá coexistir, salvo en el exilio.

En esta ponencia nos proponemos exponer los primeros resultados surgidos de nuestra investigación titulada: "Vínculos y tensiones entre diferentes manifestaciones Audiovisuales en Argentina (1966-1973)". Tal como mencionamos anteriormente, un punto de no retorno para los movimientos sociales será el *Cordobazo*, por esta razón, tomaremos como momento clave el film colectivo *Argentina, mayo del 69: los caminos de la liberación*, donde se resalta que, la homogeneización de la relación entre el audiovisual y lo político no es tal, ya que en el film podemos encontrar varias propuestas heterogéneas y esto nos lleva a la segunda cuestión, no solo importa mostrar al pueblo sino cómo se lo muestra y que se muestra del pueblo. “La conmoción del cordobazo - Según Nemesio Juarez- fue tan fuerte para unirnos y convocarnos con la seguridad de que era nuestra responsabilidad dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en nuestra provincia mediterránea” (Campos 2009: 121). Si bien en nuestra investigación analizamos un corpus audiovisual muy amplio, por su carácter heterogéneo, en esta ponencia nos centraremos en la película *Argentina, mayo del 69: los caminos de la liberación*. Antes de analizar dicho

film, nos interesa dar cuenta de algunos conceptos centrales de nuestra investigación. Es así que nos vemos en la obligación de dar cuenta qué entendemos como pueblo, para ello utilizaremos los postulados de Ernesto Laclau que propone que, la construcción política del pueblo es catacrética. Este término viene de la retórica clásica y se da cuando "un término figurativo no puede ser sustituido por otro literal" (Laclau, 2015). La construcción política del pueblo es catacrética por su imposibilidad de ser nombrado a la vez que es necesario hacerlo. Esto se da porque no deja de ser, según Laclau, un significativo vacío. Entonces nos preguntamos cómo adquiere forma un significativo vacío, cómo se termina de completar, "el rasgo común que hace posible la mutua identificación entre los miembros es la hostilidad común hacia algo o alguien" (Laclau, 2015).

En nuestro país podemos encontrar un punto clave para la construcción del pueblo: la proscripción del peronismo y la resistencia popular. Ante la represión de los distintos gobiernos dictatoriales que se sucederán a partir del '55 se comenzará a construir una imagen del pueblo peronista. Dentro del mundo visual encontraremos los dibujos de Ricardo Carpani, quien nos sirve de claro ejemplo de cómo construye el arte una **imagen del pueblo**. A partir de este momento, a dichas construcciones vamos a llamarlas imagen-pueblo, entendiéndolas como una triada entre el pueblo, la imagen audiovisual y lo político. Buscaremos delimitar a este tipo de imágenes comprendidas en el film *Argentina, mayo del 69: los caminos de la liberación*. Si bien los procesos de subjetivación aparecen a partir de la década de los 80 con la finalización de la Guerra Fría, veremos que el audiovisual de los 60 ya mostraba distintas visiones del pueblo y distintas formas narrativas de mostrarlo. Por esta razón, no entendemos a la imagen- pueblo como una imagen clara y precisa, fácil de delimitar ya que existirán múltiples tendencias al momento de realizar dichas construcciones. En este tipo de audiovisual "lo que hay que exponer son los pueblos no el "yos". Pero hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción-una serie, un montaje-capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o en la dicha del encuentro". (Didi-Huberman, 2014:54). Esto nos da la pauta de los enlaces que se dan entre lo colectivo y lo individual, entre el cuerpo social y el cuerpo del sujeto. Si bien el populismo surge como una unión colectiva que se diferencia de un resto para autodenominarse, encontramos como esta lógica opera también en los vínculos internos de los grupos. Tanto desde el adentro con el afuera , como el adentro con su entorno mismo, notamos que:

“no hay totalización sin exclusión, y que dicha exclusión presupone la escisión de toda identidad entre su naturaleza diferencial, que la vincula/separa de las otras identidades, y su lazo equivalencial con todas las otras respecto al elemento excluido. La totalización parcial que el vínculo hegemónico logra crear no elimina la escisión, sino que, por el contrario, debe operar a partir de las posibilidades estructurales que se derivan de ella. De esta manera, la diferencia y la equivalencia deben reflejarse entre sí.” (Laclau: 2015).

Por ello, cabe destacar, que la puja entre estos conceptos es lo que hace también al carácter estético de estos grupos, como es el caso de Realizadores de Mayo.

Volviendo al film a analizar, cabe destacar que los realizadores venían de experiencias diversas, algunos del cine, otros de la publicidad o hasta del arte visual; sin embargo, la pluralidad concita una composición que da cuenta de diversas variantes expresivas. Por ejemplo, Getino y su vínculo con lo informativo, Szir y la narrativa ficcional, la pedagogía militante de Subiela, lo irónico de Kuhn o el teorema de Juárez. Cada una de estas expresiones artísticas, en su unión y diferencia, confirman lo que fue Realizadores de Mayo.

La construcción de la imagen pueblo en Realizadores de Mayo.

Realizadores de Mayo, es un autor colectivo, que en sintonía con los postulados de *Cine Liberación* adherían a una política anti autoral contraria a la firma individual. La política anti-autoral surge como idea opuesta a la idea burguesa del arte y del artista. “Así las artes y los artistas, como los intelectuales, cineastas incluidos, no hacen más que perpetuar la dominación política, “neocolonial” en la jerga del film: contra esa concepción de las artes y esa responsabilidad de los artistas se tomaba posición” (Bernini, 2019:40). Los *Realizadores de Mayo* encontraron en el documental el medio expresivo que les permitía interpelar al espectador y sumarlo en la lucha por la liberación nacional. Bernini (2019) analiza la relevancia que tiene el documental político para lograr este propósito con el espectador, pone como ejemplo a *La Hora de los Hornos*, que, usando diversos recursos, como carteles, imágenes de archivo, sonidos, música extradiegética, montaje rápido con cortes violentos; logra un clima de tensión con el propósito de movilizar al espectador y su integración a la lucha popular. Esto es posible en la dimensión del documental y no en la de la ficción, que crea un mundo controlado frente a cámara que facilita la identificación del espectador sin crearle “malestar” ni inquietud. En

esa línea de pensamiento la ficción es posible para el autor, no para el realizador colectivo que tiene un objetivo político compartido, y el documental es el medio que les permite llegar al espectador “como si en un punto fueran producidos por la misma época” (Bernini, 2007: 25).

Mayo del 69, los caminos a la liberación, se reconstruye gracias a que algunos directores tenían guardadas sus cintas, protegiéndose de la censura de la dictadura o investigadores que conservaron el material y la compartieron para poder verla en su totalidad con el retorno de la democracia. El documental utiliza procedimientos narrativos similares a *La Hora de los Hornos*, sin que por eso pierda su singularidad. Por las dificultades de filmar durante la dictadura, se construye en su mayor parte a través de material de archivo. Hay pocas tomas como el izamiento a la bandera en el segmento correspondiente al director Nemesio Juárez que es material filmado por el cineasta. Nos interesa analizar los recursos y procedimientos narrativos en banda imagen y sonido con el propósito de comprender la construcción de la imagen del pueblo que los realizadores de Mayo proponen. Analizamos la introducción hasta que aparece el título y a continuación un cartel que identifica a los autores del documental.

Las palomas de Plaza de Mayo se enfocan en primeros planos, mientras se escucha una voz *over* que predomina en toda la introducción, explicando, orientando, analizando situaciones políticas, sociales y económicas. Describe a la gente *Nada perturbaba la Plaza, con gente buena, ordenada, sometida apática, no pasa nada era el slogan nacional*. La entonación se torna irónica a medida que avanza el relato, por ejemplo cuando habla de los papás en la primera secuencia. Se utiliza la figura de la familia para explicar la situación de país dependiente, en voz *over* escuchamos:

La gente de ese pueblo tuvo muchos papás buenos que la cuidaban. Los papás le decían lo que debían hacer y lo hacían otros papás, un papá grande, papá de todos los papás, a veces había hijos desagradecidos de tanta bondad, los torturaban los mataban, para darles un escarmiento así le pasaba a Vallese a Pampillón, a otros, era lógico no había que portarse mal, otros tenían hambre pero eran tan buenos que no protestaban, se les morían los hijos por desnutrición tampoco protestaban, que lindo país Argentina. Las palomas no tenían hambre, estaban contentas se sentían cuidadas y protegidas. Los papás les regalaban a los otros papás lo que los papás grandes entendían más. El papá grande sabe mucho de industria, entonces los explotaba y

se llevaba la plata [...] además papá Juan Carlos, y Guillermo y Federico prohibían libros a los argentinos que los hicieran pensar [...].

La voz *over* relata y las imágenes se suceden, imágenes en movimiento e imágenes fijas que van construyendo un sentido por medio del montaje donde se van asociando los personajes a los roles descritos. El sentido que adquiere esta sucesión de fotos es que la violencia y el hambre, no son fruto de un solo hombre o de un gobierno sino de un engranaje más complejo que implican a las políticas económicas de Estados Unidos sobre Argentina. Esta división entre país imperialista y país colonizado, que cuenta con apoyo interno de las clases dominantes para perpetuar la situación de dominación, es uno de los contenidos que vertebra la introducción de *Mayo del 69...*

En la introducción el material de archivo es de la ciudad de Buenos Aires: monumentos, estatuas del Itaipark, también de familias de zona rural, pobres, contrastando con la capital. Las imágenes de Onganía y la de los muertos en la represión. Las fotografías se intervienen dándole movimiento desde *zoom in* y *zoom out*, desde el montaje adquieren también ritmo, mientras continúa el relato en voz *over*, se suma a la banda sonora un elemento de contrapunto la canción de Los Quilapayún, *Que dirá el santo padre...* Mientras las palomas en la plaza picotean. El montaje de fotos, y los movimientos que se observan en las imágenes de los presidentes y banqueros de EE.UU, continúa con las palomas, los muertos, las pobreza rural, y el contrapunto con el sonido es un procedimiento narrativo al que recurren cineastas de los sesenta y setenta como grupo Cine de la Base, Cine Liberación, siendo el antecedente más próximo el director y montajista cubano, Santiago Álvarez. Como referencia en su corto *Now* y *LBJ* logra reunir y organizar de manera dramática diversos materiales que, en contrapunto con la canción hebrea *Hava Nagila*, destaca la política segregacionista de Estados Unidos contra la población negra. Por otro lado *LBJ*, apoyado en fotos de sucesivos presidentes de Estados Unidos y en conjunción con la banda sonora, se convierte en una obra anti americanista. “El trabajo con las fotos es otro aspecto de extrema vitalidad de esta obra y uno de los elementos de estilo que el documental de los siguientes 25 años debe a la poesía política de Santiago Alvarez” (Evora, 1990).

La presencia de la canción del grupo Quilapayún es otro elemento narrativo que contribuye a significar la injusticia por la muerte de los más débiles. Está pensada desde el montaje para desnudar las contradicciones que muestran las imágenes enfrentadas. “La Nueva Canción Latinoamérica surge en el continente en los años sesenta, donde se produce un boom en el folklore y se

observa en las letras “referencias explícitas a las condiciones de vida degradada de los sectores populares en muchos casos de un llamado a las transformaciones sociales y políticas en que estas condiciones se reproducen.” (Kaliman, 2010: 296). En Chile la Nueva Canción Chilena tiene sus antecedentes en Violeta Parra y se destaca con los grupos musicales: Los Quilapayún, Inti Illimani y cantautores como Víctor Jara, entre otros. En Argentina encontramos en el canto y poesía de Athaulpa Yupanqui un antecedente de esta nueva canción, Armando Tejada Gómez, Daniel Matus y Mercedes Sosa fueron los exponentes del Movimiento del Nuevo Cancionero que concibe al artista popular como una figura de vanguardia, un militante político-cultural que rechaza formas musicales burdas con fines mercantilistas que operan en detrimento de la inteligencia y moral del pueblo. El artista popular es capaz de ampliar su repertorio con formas modernas ampliando las fronteras de la música popular. En el manifiesto lanzado en 1962 se declaran en contra del regionalismo cerrado y proponen una búsqueda de una música nacional y popular que exprese al país en su totalidad humana y regional “el poder y la legitimidad de la voz de Mercedes Sosa radican (...) en el carácter testimonial de su canto, el cual sería capaz de eludir la “re-presentación” entendida como una forma de mediación (...) se corresponde con el proyecto estético y político del MNC, el cual proponía en su manifiesto la construcción de una relación sin mediación entre la canción, la cantora y “el pueblo” (Carrillo-Rodríguez, 2010: 319). Manifestaciones artísticas como el canto y el cine, expresan la urgencia de la aparición del pueblo, si Realizadores de Mayo se proponía el aporte a la liberación nacional, los artistas pertenecientes al Movimiento del Nuevo Cancionero también se lo proponen en su Manifiesto:

“Que se propone el Nuevo Cancionero?

Quiere aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen. Busca y promueve la participación de la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares: el cine, la danza, el teatro, etc., en una misma inquietud creadora que contenga el pueblo, su circunstancia histórica y su paisaje. En este sentido, adhiere a la inquietud del Nuevo Cine, como también a todo intento de renovación que intente testimoniar y expresar por el arte nuestra apasionante realidad sin concesiones ni deformaciones. [...] Nosotros afirmamos que este resurgimiento de la música popular nativa, no es un hecho circunstancial, sino

una toma de conciencia del pueblo argentino.” (Manifiesto del Nuevo Cancionero)

Luego de escuchar la canción de Los Quilapayún con un montaje rápido de imágenes, en donde se destaca la cara de Lanuse, en oposición a los detenidos en un cuarto sentados unos detrás de otro, el rostro de un cura, y las palomas recién aparece el título de la película *Mayo del 69* y luego un cartel: “Este film fue producido por un grupo de realizadores y técnicos cinematográficos argentinos como aporte a la liberación argentina y latinoamericana.”

Con este cartel se evidencia la tesis del film, el aporte a la liberación argentina y latinoamericana. La introducción como hemos decidido nombrarla a efectos del análisis, plantea la dominación extranjera y los aliados internos en el país que la favorecen en contra del pueblo, que se rebela y sufre opresión, persecución y también muerte. La dominación se da en el plano económico, social y cultural. La censura de películas, y de libros es nombrada por la voz *over* quién concluye que es porque: *papá grande no quiere que los hijos piensen, porque pensar es malo, dan ganas de hacer cosas malas...* remarca la voz *over* mientras aparece la estatua de un hombre pensando. En este fragmento se sugiere que el pensamiento es una toma de conciencia de la realidad nacional que deriva en una acción violenta contra el Onganiato. Luego aparece un tercer cartel *A los caídos en estas jornadas de lucha*. Dando comienzo a otro capítulo del documental.

Nos interesa en este primer segmento analizar cómo aparece la imagen pueblo, que han elegido los cineastas de Realizadores de Mayo para representar cuando hablan de pueblo. Podemos distinguir una construcción conceptual de lo que es el pueblo, conformada en banda de sonido, por una voz *over* que emite palabras como pueblo dominado, sometido, perseguido en oposición a un poder político de pocos hombres argentinos, entre los que aparecen los del gobierno de facto y presidentes y banqueros de EEUU. Por otro lado, en la banda imagen, con material de archivo de imágenes en movimiento e imágenes fijas, muestran rostros heridos por efecto de la represión, personas encarceladas y manifestaciones violentas que dan cuenta de la injusticia y el grado de respuesta y organización sindical y estudiantil frente a la represión. El Cordobazo es el acontecimiento que rescata *Mayo del 69...* como hecho clave en la lucha por la liberación nacional.

“El campo político cultural se vio afectado por una profunda crisis entre 1966-1973 que lejos de implicar la pasividad de los canales de expresión, dicha crisis se caracterizó por un dinamismo que en ocasiones se manifestó en forma violenta. El mismo era el resultado de por un lado el cristianismo conservador y el programa modernización de la llamada “Revolución Argentina” y por otro, la teología de la liberación y la resistencia estudiantil y sindical impregnadas por el pensamiento des-colonizador esparcido en vastas regiones del planeta, sobre todo en las que eran denominadas “*Tercer Mundo*”. (Orquera, 2007: 3).

Imágenes sucesivas de los obreros marchando con Agustín Tosco en la primera línea abundan en el documental. Consideramos que entonces la imagen pueblo está integrada por obreros fundamentalmente pertenecientes a un sindicato y estudiantes universitarios, enfrentados a un anti pueblo, el ejército, la policía, el gobierno de facto que se alía al extranjero. La universidad se ve amenazada en su autonomía con el gobierno de facto, los estudiantes influenciados por los cambios que se producen a partir de la Revolución Cubana, el Mayo Francés y las lecturas de Frantz Fanon, sobre la des-colonización se produce una confluencia entre los sectores medios e intelectuales con el sector obrero y el acercamiento de los artistas al pueblo. Este fenómeno de acercamiento de los intelectuales y de estudiantes pertenecientes a las clases medias, también se replica en otros países de Latinoamérica.

La superposición de imágenes para mostrar el conflicto social permite al espectador llegar a una conclusión dialéctica que tiene a la organización del pueblo y la utilización de la violencia como medio para alcanzar la liberación nacional y construir su propio destino como patria liberada. Sin embargo, la heterogeneidad política del colectivo y la presión que ejerce Cine Liberación quien en 1970:

“Cuestionaría la indefinición política y la falta de compromiso de una parte del grupo Realizadores de Mayo en la difusión de la película y en la filmación de nuevos materiales, y plantearía la dificultad de mantener en un frente común de cineastas posiciones que en la realidad política nacional se encontraban distantes: el peronismo de Cine Liberación y la nueva izquierda de otros miembros de Realizadores de Mayo. Y aun rescatando parte de lo realizado en común sostendría que la disolución del colectivo era inevitable, retirando la mitad de los cortometrajes realizados correspondientes a sus adherentes. De este modo, aparece

explicitada y diferenciada, por oposición, la identidad política del grupo Cine Liberación y el lugar central del carácter militante del tipo de cine propuesto en relación con una experiencia práctica” (Mestman, Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación: SP)

Conclusión

Entre las conclusiones que podemos arribar es que los procedimientos narrativos de Realizadores de Mayo responden a una búsqueda que, los cineastas comprendidos dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, respaldan: producciones de bajo costo, la constitución de colectivos de cineastas que comparten una posición política (aunque no igualitaria) y producen films. La elección de temáticas sociales y políticas, la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio, la evidencia del dispositivo cinematográfico para romper con la ilusión de continuidad y visibilizar la instancia enunciativa, y la utilización de la voz *over* como orientación ideológica.

Escuchamos en la introducción y también en los capítulos posteriores, un llamado a la violencia como único medio transformador de la realidad nacional. La violencia del cordobazo, el rosariozo, del tucumanazo se hace presente en el país, donde también hay violencia en Brasil, Chile, Uruguay. Es una época violenta, entendemos esta violencia como la expresa Glauber Rocha (1971) en su escrito *Estética de la violencia*:

“El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia del hambriento no es primitivismo, [...] es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado. A pesar de todo esta estética no está impregnada de odio, está impregnada de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia, o de contemplación, sino amor de acción, de transformación. Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre [...]” (Velleggia, 2009: 310)

El único camino es la violencia, entendida también por los cineastas, los artistas que se unen al pueblo y algunos de ellos ingresan a las filas armadas de la izquierda: peronista Montoneros; y al ala armada del Partido Revolucionario de los Trabajadores, el Ejército Revolucionario del Pueblo,

estando algunos al momento desaparecidos, como Pablo Szir de Realizadores de Mayo, Raymundo Gleyzer de Cine de la Base o asesinados como Enrique Juárez.

A pesar del corto tiempo que perdura el grupo colectivo Realizadores de Mayo, el documental *Mayo del 69, los caminos a la liberación* es un documento que encierra diversidad de propuestas en torno a la representación del pueblo. Podemos vincularlo con lo que el filósofo e historiador del arte Didi-Huberman expresa “la exposición de los pueblos se realiza en el deseo, es decir en la expresión patética, intensificada, agonística, de algo que falta” (Didi-Huberman, 2014: 220). Pensamos que en el documental *Mayo del 69, los caminos de la liberación*, la violencia de sus imágenes, expresan el aquí del 69 en el deseo del allá de la liberación, camino que aún seguimos recorriendo.

Bibliografía

Bernini, Emilio (2007). El documental político argentino. Una lectura en Sartora Josefina y Silvina Rival *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Libraria: pp. 21-35

Bernini, Emilio (2019) Pensar la transición. Notas sobre Fernando Solanas y Hugo Santiago entre dos épocas. En Véliz, Mariano (compilador) *Cines Latinoamericanos y transición democrática*. Buenos Aires, Prometeo Libros: pp. 37-52.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. -1ª ed Ciudad autónoma de Buenos Aires: Manantial.

Campo Javier (2012). *Una historia del cine político y social en Argentina: forma, estilos y registros (1896-1969). Revolución doble, Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación (Grupo realizadores de mayo, 1969)*.

Carrillo Rodríguez, Illa (2010). "Latinoamericana de Tucumán. Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la década del sesenta", en Orquera, Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp. 259-26.

Deleuze Guilles (2008): *La imagen movimiento*, Buenos Aires: Paidós. (2008). *La imagen tiempo*, Buenos Aires: Paidós.

Kaliman, Ricardo (2010). "El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopías en letras del folklore de los '60 y '70 en Tucumán", en Orquera Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp. 295-318.

Manifiesto del Nuevo Cancionero en Hyperlink
["http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm"](http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm)
<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>

Mestman, Mariano. Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación A cuarenta años de La Hora de los Hornos en hyperlink "<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf>" <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-in%C3%A9ditos-del-Grupo-Cine-Liberaci%C3%B3n.pdf>

Laclau, Ernesto (2015) "El pueblo y la producción discursiva del vacío en la Razón Populista" Buenos Aires, Fondo de cultura económica: pp 91-110.

Orquera, Fabiola (2007) "Los Testimonios de Tucumán" (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo, subalternidad y representación", en *e-I@tina, Revista Electrónica del Instituto Gino Germani* .

Oubiña, David (2009). El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rocha, Glauber (2009) Estética de la violencia (1971) en Velleggia Susana , *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de rupturas y el cine político Latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira: pp 309-310.

Variaciones de lo real: Santiago Alvarez : revoluciones de montaje. Xcentric el cinema de CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en HYPERLINK "http://www.cccb.org/rcs_gene/full_alvarez_esp.pdf"
http://www.cccb.org/rcs_gene/full_alvarez_esp.pdf