
Paper

Nuevas expresiones estéticas en el audiovisual (1966-1973). De Realizadores de Mayo al cine de autor

Acosta, Silvia; Monardo, Sofia Lena; 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; Monardo, Sofia Lena; Schifani, Manuel.

Línea temática 3. Categorías: consensos y conflictos

Palabras clave

Tucumán Arde, Pueblo, Vanguardia, Ficción, Documental

Resumen

En esta ponencia vamos a exponer los resultados de la segunda parte de nuestra investigación titulada *Vínculos y tensiones entre diferentes manifestaciones audiovisuales en Argentina (1966-1973)*. Anteriormente, analizamos el film *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969) que nos permitió trazar distintas formas de abordar lo político en el audiovisual argentino, a la vez que buscamos distinguir cómo se construye la “imagen pueblo” en los cortometrajes que conforman al film. Entendimos “imagen pueblo” cómo las heterogéneas miradas del pueblo argentino en el dispositivo audiovisual. En este film colectivo resaltan que, lejos de lo que se piensa, la década del 60 tenía muchas

maneras de abordar lo político de aquellos años. Esto nos permitió categorizar las tendencias que existían dentro del cine político, más allá del cine militante.

Respecto a la segunda parte de nuestra investigación, que es la que expondremos en esta ponencia, buscamos pensar cómo se construye la “imagen pueblo” en otras expresiones audiovisuales que se consideran de vanguardia para la época. Para ello, indagamos tanto obras colectivas como de algunos realizadores que son parte activa de los debates y de la acción cinematográfica. Así tomamos como objeto de estudio las obras producidas por *Tucumán arde* y el film *The Players Vs. Ángeles Caídos* (1969) de Alberto Fischerman. De esta manera podremos ver cómo se desarrolló entre el 66' y el 73' la imagen del pueblo dentro del cine político que no necesariamente es militante.

Introducción

Durante la década del 60' surgen varias tendencias de ruptura respecto al arte tradicional, tanto en el audiovisual como en otras ramas. Ya no serán los centros culturales de Europa los únicos generadores de modelos, Latinoamérica comienza a surgir potentemente en el mapa cinematográfico. Surgen colectivos como Grupo Cine Liberación¹ que van a oponerse a las posturas hegemónicas de lo que llaman “primer cine”. Fernando Solanas y Octavio Getino proponen la existencia de tres cines, el clásico, el nuevo cine de autor –de corte existencialista- y el tercer cine que rechaza a estos dos grupos, proponiendo la generación de un cine propio. En este caso, el grupo argentino, a diferencia de la propuesta de Brasil, se opone tajantemente a las cinematografías de los países centrales, negando la posibilidad de mezcla con los géneros clásicos. Aunque, en la práctica, su cine nos muestra destellos donde podemos encontrar al primer y segundo cine. Así nos dimos cuenta que esta división en tres cines no era tan tajante existiendo una ‘hibridación’.

Se suele entender que el cine político de los 60' es solo el cine militante -el representado por Grupo Cine Liberación, entre otros grupos de la época- pero en nuestras investigaciones logramos entender que esto no era así y que

¹ En este trabajo no vamos a profundizar sobre dicho grupo ya que fue objeto de estudio de pasados trabajos que realizamos en jornadas anteriores, solo mencionaremos algunos asuntos que nos permiten dar cuenta del camino que recorrimos en nuestra investigación.

existían otras propuestas que pueden entenderse como políticas y que en su momento, fueron pensadas como un segundo cine, un 'cine esteticista'. El cine militante pensaba que las expresiones de vanguardia eran manifestaciones pequeñoburguesas y frívolas, mientras que los realizadores vanguardistas veían en el cine militante un panfletismo doctrinario que no buscaba revolucionar la forma en sí. La discusión de aquella época girará en torno al asunto de las formas. ¿Hay que realizar un arte de temáticas de denuncia o hay que ser revolucionarios en las formas?

Pero ninguna de las propuestas se ubica solo dentro de una tendencia y existen puentes comunicantes entre ambas propuestas, existiendo en algunos casos, realizadores que van de un lado al otro sin ningún inconveniente y con un gran grado de conciencia de este movimiento.

En nuestras investigaciones pasadas indagamos en la construcción de 'la imagen pueblo' en el film colectivo *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969). Nos interesaba este film ya que encontrábamos una gran diversidad de caminos planteados -algunos más militantes y directos, otros más formalistas y poéticos- y esto nos permitía dar cuenta de los puentes existentes entre ambas tendencias anteriormente mencionadas. En esta investigación vamos a seguir indagando en cómo se construye la imagen del pueblo en otras propuestas de la época como en *Tucumán Arde* y *The Players Vs. Ángeles Caídos*.

Si en el caso de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* nos interesaba la heterogeneidad de propuestas, ahora vamos a indagar dos caminos distintos. De *Tucumán Arde*, nos interesa que es una obra multidisciplinaria que va más allá de lo audiovisual siendo la mayoría obras ligadas a las artes visuales. En el caso de *The Players Vs. Ángeles Caídos*, nos interesa analizar una obra audiovisual que se la considere de vanguardia o, en términos de Getino y Solanas, 'segundo cine'. Antes de pasar a los análisis, nos interesaría aclarar qué es lo que entendemos como 'imagen pueblo', más allá que dicho concepto fue trabajado en jornadas anteriores. Partiendo de las definiciones de Ernesto Laclau para definir lo popular, entendemos que dicho concepto está vacío y se puede completar dependiendo de quien lo apropie. No existe una idea clara de pueblo por lo que no existe una sola posibilidad de construir su imagen. Hay tantas 'imágenes pueblo' como propuestas existan.

Tucumán Arde

En 1966 la provincia de Tucumán atraviesa una profunda crisis económica y social, producto del cierre de 11 ingenios azucareros por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, que impacta duramente en la estructura social,

eco

nómica y cultural de la provincia, provocando una serie de movilizaciones tanto urbanas como rurales en la que participan obreros y estudiantes universitarios. Con el golpe de junio de 1966 se implementó un plan de saneamiento y modernización económica que contemplaba solo empresas eficientes y modernas lo que significó una amenaza real para los ingenios tucumanos que son considerados por el gobierno de facto, una industria ineficiente. Las medidas implementadas con el parque azucarero tucumano se regían por la idea de saneamiento y modernización económica, que derivó en el cierre de 11 ingenios quedando reducido a 16 de 27 que funcionaban. Se perdieron 9327 puestos de trabajo y se produjo una migración de tucumanos a Buenos Aires asentándose en las llamadas villas miseria. (Campi, 2010). Esta problemática originó una dualidad en el imaginario tucumano sobre el azúcar, como origen de todos los males sociales, como el atraso económico, la pobreza, la explotación -sobre todo para la clase media-, y, por otro lado, una imagen idealizada del azúcar como un pasado de gloria y prosperidad particularmente viva en los poblados y áreas rurales de los ingenios cerrados en la década del 60. En los tiempos malos, el azúcar adquiere un “sabor amargo”, expresión con la que el historiador cubano Raúl Cepero Bonilla quiso sintetizar uno de los sentidos que adquirió en la historia de la isla caribeña la monoproducción cañera. Los contrastes y ambigüedades del imaginario tucumano en torno a la cultura del azúcar “pueden explicarse a partir de esa experiencia plagada de contrastes” (Campi, 2010:22).

En esa complejidad, la sociedad tucumana se presenta como epítome de las contradicciones nacionales, ya que concentra a nivel imaginario, atributos opuestos entre sí, como la idea de “Jardín de la República” y la de un territorio en llamas, la de “Cuna de la independencia” y la reducto de la reacción, la de la resistencia social a la injusticia y la de obsecuencia ante el poder dictatorial. Si bien tales tendencias no se dan en forma sucesiva sino simultánea [...] puede advertirse un crescendo tanto de las confrontaciones sociales y políticas, como la oposición entre las corrientes democráticas y dictatoriales, que desemboca en la aguda crisis que se inicia con el cierre de los ingenios de 1966 y termina con la intervención militar de 1975. (Orquera, 2010:8).

Tras la intensificación de la violencia ligada a la economía azucarera y a los cambios políticos se observa una politización del campo cultural provinciano con el surgimiento de expresiones artísticas que resisten al poder y que “muestran un esfuerzo plural por procesar en el orden discursivo una situación

soci

almente traumática” (Orquea, 2010:267). El entramado cultural de la provincia estaba integrado principalmente por la Universidad Nacional de Tucumán, el Consejo Provincial de Difusión Cultural, los órganos de difusión provincial como el diario *La Gaceta* y su página literaria, el colectivo teatral “*Nuestro teatro*”, el grupo poético “*La Carpa*”, el cineasta Gerardo Vallejo, la cantante Mercedes Sosa, y otros actores culturales, que con sus producciones culturales desafiaron el contexto socio políticos adverso y conflictivos. La profunda crisis que atraviesa la provincia es la noticia que se expande por todo el país. En el campo de las artes visuales artistas rosarinos y porteños se hacen ecos de del conflicto tucumano e impulsan la obra colectiva *Tucumán Arde* que “terminó siendo el mayor emprendimiento colectivo de los plásticos de vanguardia de los años 60” (Longoni, Mestman, 2018:178).

En 1968 se conforma la obra colectiva *Tucumán Arde* que buscaba visibilizar el problema de Tucumán a nivel nacional y “evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa” (Longoni, Mestman, (2018:234).

Frente a la visibilidad social del conflicto en la provincia y la permanencia del tema en el país, un grupo heterogéneo de artistas plásticos rosarinos y de Buenos Aires realizan *Tucumán Arde*, una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinaria, integrada por la vanguardia artística de Rosario y Buenos Aires, que en 1968 protagonizan una serie de acciones que provocan una ruptura con las instituciones artísticas modernizadoras y en las formas establecidas de concebir y practicar el arte. La ruptura de esos espacios convencionales físicos, materiales e institucionales para hacer arte es vivida por los artistas plásticos con una actitud fuertemente autorreflexiva, “esto es lo que ellos mismos llaman una nueva estética, que recupera el ideario de las vanguardias artísticas históricas la intención de fusionar arte y la vida lo que implica- para ellos- concebir un arte inscripto en el proceso que percibían como revolucionario” (Longoni, Mestman, 2018: 157). Al salir de los circuitos artísticos tradicionales los artistas se autoconvocaron en el Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, y se reúnen en el Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia realizado en Rosario en agosto de 1968. Este evento es un preámbulo a *Tucumán Arde*. Frente a la política del Onganiato, los artistas pertenecientes a *Tucumán Arde* buscan erigirse como un contradiscurso para “promover la desalienación de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas” (Longoni, Mestman 2018:182). Para lograr el objetivo de contrarrestar la información oficial hacen uso del recurso de la

sob

reinformación, es decir buscan impactar al público con redundancia de información en cantidad y calidad dando datos “verdaderos” en oposición a los datos “falsos” que brindan los medios oficiales. La obra *Tucumán Arde* fue concebida y realizada en distintas etapas:

1) Recopilación y estudio del material documental sobre la realidad social y cultural de Tucumán, lo que requiere de un viaje de reconocimiento y lograr contactos. 2) Volver en un segundo viaje a Tucumán acompañados de un equipo técnico y periodistas, para realizar encuestas, reportajes, grabaciones, para ser usados posteriormente en una muestra con datos opuestos a la información oficial. 3) Realizar muestras-denuncias con el material documentado con la participación de artistas, intelectuales y especialistas que participan en esta investigación. 4) Cierre del circuito sobreinformacional sobre el problema tucumano, publicación del resultado de los análisis, publicación del material bibliográfico y audiovisual y fundamentación de la nueva estética y su evaluación (Longoni, Mestman, 2018).

En el primer viaje a Tucumán viajan en la primera comitiva dos porteños y dos rosarinos: Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez y Roberto Jacoby, y tienen como objetivo, lograr contactos con autoridades de instituciones culturales, dirigentes estudiantiles y medios de comunicación. Se contactan con la vocal del Departamento de Artes Plásticas, María Eugenia Aybar, quién los respalda para que realicen en el segundo viaje una conferencia de prensa en el museo. El apoyo logrado lo usan para legalizar las actividades durante la segunda visita. En la segunda visita realizaron actividades de intervención en el ambiente local, cobertura de la obra en los medios de prensa y por otro lado actividades de exploración y registro de la situación de la población afectada por la crisis. Apoyados por los dirigentes gremialistas viajaron al interior de Tucumán, en donde hacen entrevistas a los pobladores que se graban, y se realiza un registro fotográfico y fílmico. Visitan Ingenios, escuelas, hospitales y hacen encuestas. También realizan conferencias de prensa con presencia de artistas locales (muchos de los cuales no estaban involucrados en la información oficial), y funcionarios estatales.

El 3 de noviembre de 1968 se realizó la muestra en el local de la CGT de Rosario. Montada como ambientación, la muestra permitió al público estar frente a la obra, situarse, moverse dentro de ella porque se componía de distintos elementos visuales, táctiles, auditivos, con una configuración distinta del entorno circulante. Por ejemplo, algunos recuerdan que la puerta de entrada estaba cerrada con una bolsa que derramaba azúcar, los pisos se tapizaban con los nombres de los dueños de los ingenios y con informaciones sobre su

vinc

ulación con el poder político, collages con toda la información aparecida en los medios sobre el problema tucumano, fotos de familias pobres de trabajadores del surco, imágenes de la movilización de la FOTIA, datos y estadísticas sobre la desnutrición infantil, niveles de desempleo, analfabetismo, altoparlantes con el testimonio de los sindicalistas. Así se componía la muestra, como un “bombardeo” de información visual, sonora y escrita, explicada desde un paradigma sociológico de sus causas y consecuencias (Longoni, 2018). Luego se realizó la segunda muestra en Buenos Aires y contó entre los expositores que abrieron la muestra a Raimundo Ongaro, secretario general de la CGT de los Argentinos. Pocas horas después de la inauguración, por presiones políticas la muestra fue levantada. A partir de ese momento el colectivo de artistas que conformaban *Tucumán Arde* tuvieron dificultades para seguir cohesionados y apostaron a la búsqueda de una nueva estética, no había obra posible que supere la ya realizada (Longoni, Mestman, 2018).

Tucumán Arde es una obra de arte colectiva que concita atención, investigaciones, y es referencia de historiadores del arte nacionales e internacionales. El impacto de *Tucumán Arde* se observa en una serie de afiches realizado por el artista Leandro Iniesta en 2004, colocados en una calle de Buenos Aires con la frase “Tucumán sigue ardiendo” y con datos de la provincia: Tucumán es una provincia pequeña, demográficamente densa e históricamente empobrecida desde la década del 60’ con el cierre de los ingenios azucareros y los procesos de industrialización” (Longoni, Mestman, 2018:452) Este acto permite por un lado hacer un guiño a la vanguardia artística del 68 pero además también cumple con informar a aquel peatón, que desconoce la vanguardia artística, sobre la situación de la provincia. En la muestra de stenciles organizados por el Centro Cultural Recoleta, Iniesta se niega a poner el stencil en el interior del Centro y decide colocarla afuera, emulando el procedimiento de *Tucumán Arde*, colaborando en la contrainformación, dirigiéndose a un espectador masivo y saliendo del circuito restringido artístico. A pesar de las distancias el novedoso procedimiento artístico político de *Tucumán Arde* es recuperado por Iniesta y también por investigadores para dar cuenta de los procesos artísticos de la época del sesenta, y también es pertinente nombrar que los problemas ocasionados por el cierre de los ingenios es aún una herida social y económica en la provincia norteña.

Longoni y Mestman, entienden que los visitantes pertenecientes a *Tucumán Arde* “no tuvieron una estrategia para convocar al sector local a unirse a la obra” (p. 191). Esta afirmación nos permite comprender la escasa participación de

artistas locales quienes participan activamente resistiendo con sus expresiones artísticas la crisis provocada por la dictadura. Los artistas tucumanos se acercaban a ese otro social, representado por el zafrero y sus condiciones de vida, lo que implicaba replantearse el vínculo que los artistas tenían con la provincia a la que se sentían ligados (Orquera, 2007). “Por otro lado la muestra plástica- integrada por rosarinos y porteños- reproducía el distanciamiento entre los centros “civilizados” y la pequeña provincia empobrecida de la que se ocupaban, por un lado, y entre los artistas y obreros, por otro, lo que terminó por generar desencuentros con algunos sectores del sindicato”. (Orquera, 2007:14). Sin embargo la obra colectiva de *Tucumán Arde* buscaba un efecto de cambio político y estético, alejarse de los circuitos oficiales y desplazarse a ámbitos ajenos al campo artístico, y se plantean cuál es el lugar del arte en el proceso político revolucionario. En estos puntos hubo coincidencias entre el grupo Cine Liberación, (del cual formaba parte en ese momento el cineasta tucumano Gerardo Vallejo) y la vanguardia plásticas politizadas. *Tucumán Arde* en su breve tiempo de vida sostuvo una tensión, entre el arte y la política, en donde los circuitos y los procedimientos de la política y el arte se alternan y articulan, el pueblo es representado con otros procedimientos estéticos

The Players vs. Ángeles caídos (1969): cine político más allá del cine militante

En 1970, poco después del estreno de *The players Vs. Ángeles caídos*, se produce un acontecimiento clave para comprender los cruces entre cine de vanguardia y cine militante. Dichos acontecimientos se ven reflejados en un artículo de Beatriz Sarlo titulado “La noche de las cámaras despiertas”. Los integrantes de la Escuela de Cine del Litoral en Santa Fe realizan un acto contra la censura² donde invitan a participar a un grupo de realizadores de Buenos Aires que hicieron unos cortometrajes en apenas 2 días. Los mismos se proyectaron el día del acto y generaron un gran repudio. Así Sarlo propone una división que nos sirve para entender el contexto pero, tal como dice ella, “es algo grosera”. Estaban los ‘birristas’ (partidarios del documental social “puro” que se identificaban con Fernando Birri, el primer director del instituto) y los “antibirristas” o “esteticistas” (entre quienes militaban Raúl Beceyro, Patricio Coll y Marvlin Contardi)” (Beatriz Sarlo 2007: 172). Dentro del grupo de directores porteños se encontraba Alberto Fischerman y Rafael Filippelli, entre otros, que se desempeñaban en el mundo audiovisual de la publicidad, tomando varios elementos formales del mismo. El problema se desencadenó ya que chocaron dos maneras distintas de comprender el audiovisual. Los

² Es importante tener en cuenta el contexto en que se dan estos films realizados durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía.

“birristas” tenían una postura semejante al cine militante donde no había lugar para plantear problemas estéticos, ni para la vanguardia formal, comprenden el cine como lo planteaba el grupo cine liberación, para denunciar la realidad colonialista del continente. Los cortometrajes del grupo de Buenos Aires planteaban búsquedas poéticas y estéticas y que eran entendidas como manifestaciones pequeñoburguesas. Sin embargo, podemos encontrar que estas dos posturas no debían entenderse de forma separada y tenían lazos que tratamos de figurar en este trabajo. Uno de ellos es que, Fernando “Pino” Solanas también trabajaba como publicista y tomaba varios elementos formales del mismo para construir el cine militante. El film *La hora de los hornos* (1969) lejos está de ser un sencillo documental sociopolítico conteniendo varios elementos de vanguardia. En todo caso la pregunta era si el cine político debía ser revolucionario en sus formas o solo debía ser utilizado para realizar denuncias. Pero esta pregunta lejos está de dividir en dos grupos uniformes a los cineastas de la época ya que la problemática es la misma, hay que hacer un cine contra las viejas formas, un cine que encuentre nuevos espacios, “hay un sentido común: alternativismo en la producción, la distribución y la exhibición de films; rechazo a los formatos cinematográficos convencionales; circuitos paralelos o clandestinos; repudio del mercado de las instituciones estatales de financiación” (Beatriz Sarlo 2007: 183).

De esta manera llegamos al film de Fisherman *The Players vs. Ángeles caídos*. En el film vemos dos grupos, los malos –Los Ángeles Caídos- y los buenos –Los Players- que se disputan un territorio. Todo transcurre en los estudios cinematográficos que habían pertenecido durante la década de oro del cine nacional a la productora Lumiton, sobre los escombros de la industria juegan los fantasmas del pasado. Mientras los Ángeles Caídos observan desde los techos y confabulan futuros ataques, los Players lo habitan en su superficie y su vida es aburrida. En este film Fischerman busca nuevas formas posibles centrándose en la improvisación actoral.

Sarlo comentaba de los cortometrajes de “la noche de las cámaras despiertas” que “son la prueba de un equilibrio inestable entre la opción estética vanguardista y la acción política” (192). Este mismo “equilibrio inestable” se encuentra en *The Players Vs Ángeles Caídos*. El film en principio parece colocarse dentro de la vanguardia estética, pero su planteamiento rupturista lo vuelve un film político ya que la dimensión política de un film no se da “porque sustenten una ideología en particular sino porque fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (Oubiña 2013:49). Es por ello que política, realidad y representación son una triada imposible de separar porque conforman una red que se retroalimenta entre sí. “La forma del film surge,

pre

cisamente, de esta tensión entre la naturaleza del objeto y el modo de encuadrarlo” (Ibid). Estas palabras toman partido en la discusión sobre la objetividad del aparato cinematográfico y ubican lo político no en el mensaje social que se quiere mostrar, sino en la mirada.

Si bien el film de Fischerman es de corte autoral, es importante entender que parte de discusiones que se dieron de forma grupal. Así como los realizadores peronistas se agruparon en torno a Grupo Cine Liberación, y realizaron algunas de sus películas de forma individual, podemos encontrar que los directores vanguardistas también estaban agrupados en lo que se conoce como “El grupo de los 5”, este grupo tenía dos características principales, venían del mundo de la publicidad y se centraban en la búsqueda formal. En el film *The Players vs. Ángeles Caídos*, existe una escena que fue realizada de forma colectiva por el “Grupo de los 5”. Otro asunto que nos permite ligar esta propuesta a las propuestas militantes, es el tema de la urgencia. Existe en todos los casos una necesidad de velocidad, sea tanto para denunciar y accionar, como para experimentar. Esto se ve en cómo el grupo de cineastas porteños realizó en 2 días los cortometrajes para el encuentro en Santa Fe. Si bien podemos encontrar estos puntos de contacto, en aquella época entre las dos tendencias existía una disputa. Tal como indica Sarlo, no existía simpatía de los militantes del Tercer Cine por la obra de Fischerman. “*La hora de los hornos y The Players* marcaban extremos, no tan hostiles como los que separaban a ambos grupos del cine burgués capitalista” (184).

Ahora bien, ¿qué tipo de pueblo se construye en el film de Fischerman? Lo primero a tener en cuenta es que no existe un mensaje claro y directo como en los documentales sociales de Grupo Cine Liberación donde podemos encontrar imágenes del pueblo en sí y sus penurias. En el film de Fischerman encontramos otro tipo de sujeto, lo que podríamos entender, en principio, como ‘la clase media’. No se hace una denuncia respecto a alguna injusticia, no hay una voz over paternalista que realiza comentarios acerca de lo que se ve. El film busca romper con los viejos cánones del quehacer cinematográfico. Es por ello que el territorio es un estudio de una productora de la década de oro del cine nacional. La disputa es dentro del lenguaje cinematográfico. Una vez terminado el film, uno de los actores habla a cámara y habla de “cambiar las reglas del juego”, de que se puede “destruir la película” en este momento aparece una placa fija que dice “inventar los juegos”. Esta placa nos recuerda a las utilizadas en los films de Grupo Cine Liberación, pero la búsqueda es totalmente distinta, si en el caso del cine militante se busca liberar al pueblo, en el caso del film de Fischerman se busca liberal la forma cinematográfica.

Conclusión

Nos interesa rescatar como la imagen pueblo aparece de diferentes maneras y nos permite darnos cuenta, a lo largo del desarrollo de la investigación, que la palabra es Plural, y que se trata de *imágenes pueblos*. Existe esta pluralidad de diversas formas, al ser el pueblo un significante vacío (Laclau: 2015) se puede conceptualizar de muchas maneras. Estos grupos, pese a sus diferencias estéticas, luchaban por una representación, una imagen que manifieste las problemáticas políticas de la época. Esto nos permite también pensar en los términos que Laclau plantea la totalidad y las diferencias, “primero, si tenemos un conjunto puramente diferencial, la totalidad debe estar presente en cada acto individual de significación; por lo tanto, la totalidad es la condición de la significación como tal. Pero en segundo lugar, para aprehender conceptualmente esa totalidad, debemos aprehender sus límites, es decir, debemos distinguirla de algo diferente de sí misma.” Como manifestaciones artísticas de la época, tanto el cine de autor (o segundo) como el cine militante, e incluso expresiones que van más allá de lo audiovisual como Tucumán Arde, conforman un momento de la historia que proponen indefectiblemente un cambio de chispa revolucionaria. Comprobamos que el cine de Fischerman se revela frente a la forma y al tipo de cine expositivo narrativo, exponiendo en pantalla conflictos de otra clase que no tenían necesariamente lugar dentro de las expresiones de carácter más populista. El grupo Tucumán Arde, convoca los cuerpos a escena. La imagen pueblo se funda en la presencia del cuerpo manifestándose de manera artística en las performances, los happening, las pintadas, reuniendo artistas de diversas disciplinas, convocando al sentido comunitario de la resistencia. Para entender estos movimientos debemos entender como de manera, a veces hasta problemática, se dialogaba para la producción retórica de estos films u obras.

Sería demasiado sencillo pensar que esta imagen que une arte y violencia política tuvo una sola traducción estética. Cuando se considera este período de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, se tiende a plantear un escenario donde ya todas las suertes estaban echadas y todas las salidas, menos una, clausuradas definitivamente. A grandes rasgos éste es, en efecto, el panorama. Pero creo que, dentro de un consenso ideológico-político que se inclinaba masivamente hacia la izquierda o hacia el peronismo revolucionario y consideraba a la violencia como inevitable (aunque se discutiera su modalidad, las condiciones objetivas y el momento de iniciarla), todavía hay restos de un debate estético, en retroceso y condenado a clausurarse, donde aparecía la resistencia a que el contenido político se impusiera

definitivamente sobre la experimentación formal. (Beatriz Sarlo 2007: 186)

El foco de estas expresiones es ubicar lo político no necesariamente en lo que se quiere mostrar, sino en la mirada. Entienden que la forma de hacer y de narrar, es también un acto político y se enfrentan a estas problemáticas formalistas para luchar contra los estándares hegemónicos y totalizadores del escenario político - social del momento.

Bibliografía

Campi, Daniel y María Celia Bravo (2010). "Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación", en Orquera Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp. 13-44.

Longoni, Ana, Mestman, Mariano (2018) *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.

Laclau, Ernesto (2015). Fragmento "el pueblo y la producción discursiva de vacío" en *La Razón Populista*.

Orquera Yolanda 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*: pp.1-20

Orquera, Yolanda Fabiola (coord.) (2010). *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora.

Orquera, Yolanda Fabiola (2010). "Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la "tucumanidad" en un contexto de crisis (1966-1973)", en Orquera Fabiola (coord.). *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción Editora: pp. 267-294.

Sarlo, Beatriz (2007). "La máquina cultural". Seix Barral, Los Tres Mundos Ensayo. Buenos Aires, Argentina.