

Sindicatos, intelectuales y dictadura en la Argentina durante la década del '60. Perspectivas para un debate historiográfico a partir del caso de la CGT de los Argentinos

*Valeria Caruso**

Resumen:

Este trabajo propone un análisis crítico de las interpretaciones historiográficas que abordan el proceso de vinculación de los intelectuales con organizaciones políticas y el movimiento obrero en la Argentina durante la década del '60. El balance que aquí presentamos da cuenta de las incidencias de esas perspectivas en las producciones historiográficas actuales sobre los años '60, y de sus implicancias al evaluar experiencias políticas e intelectuales como las desarrolladas en torno a la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) entre 1968 y 1969. A tales efectos, exploraremos el proceso de conformación del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO), de los artistas plásticos de vanguardia, y del grupo Cine Liberación, tres colectivos intelectuales que participaron en la CGTA.

Palabras Clave: intelectuales, política, CGTA

Abstract:

This paper analyzes the historiographical interpretations that address the process in which intellectuals began getting involved with political organizations and the labor movement in Argentina during the 1960's. The evaluation presented here accounts for the impact of those perspectives on the current historiographical productions and their implications in assessing political and intellectual experiences such as the ones

* Doctoranda en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Profesora y Licenciada en Historia de la Universidad de Buenos Aires.

¹ Michel Winock (1989) denomina “acontecimiento fechoro” a los eventos que marcan las percepciones de una generación de hombres y mujeres respecto a las expectativas y condiciones de existencia hasta entonces vigentes, empujándolos a la búsqueda de nuevos esquemas ideológicos y de acción que les permita tramitar el contexto transformado por dichos sucesos.

that developed as around the Confederación General del trabajo de los Argentinos (CGTA) between 1968 and 1969. For that purpose, we will explore the process in which the Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO) was created, along with the participation of avant-garde artists and the group called Cine Liberación, three collectives that got involved with the CGT.

Key words: intellectuals, politics, CGTA

Los pioneros

Dos ensayos enmarcados en el ámbito de la historia de las ideas signaron los abordajes respecto a las motivaciones intervinientes en la vinculación de los intelectuales en las luchas políticas desarrolladas en la Argentina durante la década del '60. El primero que analizaremos es el trabajo de Oscar Terán (1991), quién, en *Nuestros años sesentas*, indaga las características de la intelectualidad argentina gestada entre 1956 y 1966, y que -desde la perspectiva del autor- dieron origen a una “franja” intelectual que en su devenir configuró las bases sobre las que se cimentó la nueva izquierda. Terán explora los componentes que actuaron en la delimitación de un nuevo paradigma intelectual que terminó por dotar de nuevos sentidos, tanto a las prácticas intelectuales, como a los sujetos que las desarrollaron durante el período de proscripción del peronismo.

El filósofo argentino establece que el “acontecimiento fechador”¹ de las posiciones intelectuales posteriores a 1966, fue el golpe de estado encabezado por el General Juan Carlos Onganía. En tanto, la política represiva impuesta por la autodenominada “Revolución Argentina” y su impacto sobre las universidades nacionales y los ámbitos de experimentación artística, implicó la pérdida de independencia y de autonomía con la que esas instituciones habían contado hasta ese

¹ Michel Winock (1989) denomina “acontecimiento fechador” a los eventos que marcan las percepciones de una generación de hombres y mujeres respecto a las expectativas y condiciones de existencia hasta entonces vigentes, empujándolos a la búsqueda de nuevos esquemas ideológicos y de acción que les permita tramitar el contexto transformado por dichos sucesos.

momento, y por ende, la clausura del proceso de “modernización cultural” iniciado en 1955.

El autor plantea que “la noche de los bastones largos”² inauguró un “bloqueo tradicionalista” impuesto por la dictadura. Dicho “bloqueo” habría obligado a los intelectuales no sólo a buscar nuevos ámbitos donde desarrollar sus actividades específicas, sino -y esta es la cuestión central para Terán- que los habría empujado a adoptar una nueva posición respecto a los eventos políticos que signaban su coyuntura. El “Onganiato” y su política “tradicionalista”, habían desencadenado las condiciones para el pasaje del paradigma del intelectual “comprometido” (SARTRE, 1981) -que había caracterizado la etapa anterior alumbrada por el bagaje teórico suministrado por el existencialismo sartreano-, hacia el del “intelectual orgánico” (TERÁN, 1991, p.14). Este tránsito habría significado el abandono de una concepción en la que el intelectual debía de actuar desde sus prácticas específicas como interlocutor y crítico de los eventos de su tiempo, en beneficio de una nueva posición subjetiva en la cual la cultura deviene legítima en tanto productora de política transformadora de la realidad existente (TERÁN, 1991, p. 175). A partir de entonces, se habría impuesto la idea que supone que el intelectual sólo se realizaría cómo tal, involucrándose activamente en la gesta revolucionaria. En este proceso, las ideas políticas vinculadas a la transformación social, alumbradas por los ejemplos de la Revolución Cubana y las luchas de liberación nacional de Argelia y Vietnam, nutrieron la esperanza de que el cambio integral de la sociedad argentina sólo podría lograrse mediante la vía revolucionaria. Estas nuevas ideas forjaron significados organizadores de la realidad, imponiéndose como tarea fundamental la entrega individual para crear las condiciones que posibilitaran al colectivo el triunfo de una revolución que se entendía cercana y realizable.

En la misma línea de análisis, Silvia Sigal (1991) plantea que esta entrega a la lucha política por parte de los intelectuales encuentra su origen en la inexistencia de

² El 29 de julio de 1966, las universidades nacionales fueron intervenidas y ocupadas militarmente en el episodio que se conoce como la “noche de los bastones largos”. El general Onganía, decretó la intervención a las universidades nacionales y la expulsión de las casas de altos estudios de los profesores opositores a la dictadura.

lineamientos claros y precisos que delimiten el campo intelectual argentino. Sin embargo, la problemática que profundizó la dictadura de Onganía ya se encontraba presente en la cultura argentina. Desde esta perspectiva, el problema radicó en la imposibilidad de los intelectuales de construir espacios de poder, desde los cuales constituirse como referentes de pautas políticas, sociales y culturales de la sociedad argentina, y a partir de esa función, obtener prestigio y reconocimiento social.³

La autora considera que esta cuestión habría comenzado a revertirse en septiembre de 1955, cuando las universidades nacionales lograron independizarse de las interferencias políticas que habían caracterizado la etapa peronista en lo referido a criterios científicos, contenidos disciplinares, y designación de profesores. Tras el derrocamiento de Perón, se habría iniciado un proceso de modernización científico-cultural que habría posibilitado la reactualización de los programas, métodos y fines del conocimiento académico, y a delimitarse, paulatinamente, las especificidades del campo intelectual.

Sin embargo, este proceso se habría encontrado obstaculizado por la política represiva llevada adelante por la “Revolución Argentina”,⁴ la cual obturó el impulso modernizador de las ciencias sociales y la cultura argentina, e inhibió las posibilidades de consolidación del campo intelectual argentino. La dictadura de Onganía habría profundizado el principal problema de la intelectualidad argentina, que para Sigal se encontraría en la inexistencia de lineamientos precisos que permitieran legitimizar las prácticas y los saberes intelectuales.

En ese marco de situación, los intelectuales habrían hallado en la Revolución Cubana un ejemplo a través del cual resignificarse como tales, observando en esa gesta un lugar de verdad, a la cual se tornó preciso emular en una búsqueda que no

³ Zygmunt Bauman (1997) denomina intelectual “legislador”, al rol de los intelectuales característico de la modernidad. Este paradigma se estructuró en función de la intención de los intelectuales de normativizar la vida social y cultural de una sociedad bajo criterios con pretensión de verdad universal, sustentados en la racionalidad de sus fines y conclusiones a través de la utilización del método científico.

⁴ Revolución Argentina, fue el nombre con el que se autodenominó la dictadura que gobernó la Argentina desde el 29 de junio de 1966 hasta el 25 de mayo de 1973. Dicha “Revolución” fue llevada adelante por la sucesión de tres gobiernos dictatoriales: el primero fue presidido por el Gral. Juan Carlos Onganía entre junio de 1966 y junio de 1970, cuando fue sustituido en el cargo por el Gral. Roberto Marcelo Levingston, hasta que el 23 de marzo de 1971 fue reemplazado en la presidencia de la Nación por el Tte. Gral Alejandro Agustín Lanusse.

finalizaba con la transformación política y cultural de la sociedad argentina, dado que además les proveía un lema tras el cual erigir un lugar de relevancia social que les permitía auto-representarse como forjadores del cambio social y fundadores de una nueva cultura. Desde la perspectiva de Sigal, los intelectuales buscaron constituirse en la vanguardia intelectual de la transformación por venir, “puesto que el partido revolucionario era, ante todo, una alternativa de inserción para intelectuales movilizados en búsqueda de su ‘misión social’” (SIGAL, 1991, p. 242). Esta empresa los obligaba a considerar las especificidades del contexto argentino, situación que implicaba, a su vez, tener en cuenta las particularidades que en la Argentina presentaba el sujeto revolucionario, que por estas latitudes se identificaba mayoritariamente con el peronismo (SIGAL, 1991, p. 200-213). Por estas circunstancias, resultaba imprescindible reelaborar las concepciones hasta entonces vigentes sobre Perón, su relación con la clase obrera, y el peronismo, para así generar estrategias que permitieran movilizar a los trabajadores peronistas en pos de la resignificación de su “doctrina” y de su líder, en clave revolucionaria (SIGAL, 1991, p. 214-226).

Siguiendo la lectura del proceso que realiza Sigal, la gesta por la transformación total proveería a los intelectuales un lugar en donde forjar una identidad construida por las luchas políticas de su tiempo, y su actuación en ella, les prometía además, un lugar de reconocimiento social como constructores de una nueva cultura, forjada a la luz de la revolución. Una nueva cultura para el hombre nuevo, resultó la égida de hombres y mujeres en la que hallaron “un lugar y una identidad través de [la] simbiosis entre cultura y política en una coyuntura pensada en términos de ruptura del orden social” (SIGAL, 1991, p.16).

Esa “ruptura”, producto de un desajuste social provocado por la dictadura de Onganía, fue la que buscaron restañar los intelectuales. No obstante, el sentido ideológico que habría adquirido esa búsqueda -retomando los argumentos de la autora-, habría estado condicionada por el objetivo implícito de construir un espacio donde lo político resultó un instrumento a través del cual erigir un lugar de relevancia social hasta entonces inexistente para los intelectuales. Este proceso habría terminado

por implicar “la exigencia de fusión entre autor y obra, y la disolución de la entidad del intelectual” (SIGAL, 1991, p. 249-253), en beneficio de la primacía de la política, espacio en donde el intelectual podía validar la importancia de su quehacer, y resolver el gran problema que para Sigal marcó el proceder y las ideas que los intelectuales elaboraron durante la década del 60, esto es, su situación de disponibilidad ante la imposibilidad de constituirse en un sujeto de relevancia social desde sus prácticas específicas. La autora, durante todo el ensayo, presenta el problema de la inexistencia de ámbitos claramente establecidos para forjar la identidad intelectual, y como ese problema los condujo a ideologizar la realidad. En ese contexto, los intelectuales cegados por su necesidad de reconocimiento y de legitimización social habrían reelaborado sus percepciones sobre lo *real* en clave revolucionaria. Para la autora el problema se encontraba en que los intelectuales no pudieron percibir que “eran ellos quienes estaban *disponibles*, no las clases populares” (SIGAL, 1991, p. 188).

La configuración de la ortodoxia

De la lectura de estos trabajos pioneros en el análisis del pasado reciente argentino emergen dos conclusiones. La primera de ellas, establecida por Terán, es que fija el momento en el que una generación de intelectuales modificará sus interpretaciones sobre el rol que deben desarrollar en la sociedad. Ese evento fechor para él se expresa en la “Noche de los Bastones Largos,” momento demarcatorio del clima tradicionalista que impuso el Onganiato. En segunda instancia, Sigal completa las ideas esgrimidas por el filósofo argentino en lo referido a las motivaciones que impulsaron a un sector de la intelectualidad argentina a intervenir en las luchas políticas de su tiempo. Las interpretaciones y conclusiones elaboradas por estos autores han funcionado como referencia obligada en los estudios que abordan las problemáticas sociales, políticas y culturales surgidas en la Argentina durante la década del ‘60. Estos ensayos marcaron una vía de acceso posible para analizar las vinculaciones entre intelectuales y política que se dieron en esa época. Sin embargo, consideramos preciso explorar caminos alternativos para abordar este proceso.

En primer lugar, creemos pertinente contextualizar las transformaciones en el campo intelectual argentino referidas a este proceso de modernización científico-cultural, con las políticas económicas implementadas en la Argentina a partir de setiembre de 1955. Estas, posteriormente, estuvieron condicionadas por las expectativas de los Estados Unidos de neutralizar la influencia de la Revolución Cubana en América Latina, mediante la implementación del programa establecido en la Alianza para el Progreso. Fue en ese marco que se alentó la planificación del sistema educativo como parte de una estrategia destinada a reducir los desajustes entre los requerimientos de la economía y la formación de recursos humanos altamente calificados (BLANCO, 2006; MUDROVICIC, 1997, 2010; CHIROLEU, 2003). Es decir, este proceso de reactualización científico cultural se enmarcó en un proyecto político más amplio, que no resultó exclusivamente de iniciativas intelectuales argentinas, sino que por el contrario, estuvo determinado por los centros de poder internacional, y por las intenciones de los gobiernos locales de dar espacios institucionales a científicos sociales que explicitaron su oposición política al peronismo.⁵

En segundo lugar, consideramos necesario revisar las implicancias de la utilización del concepto mismo de modernización, ya que supone una expectativa de progreso intrínseca al devenir histórico.⁶ Entendemos imprescindible interrogar este tipo de supuestos al momento de abordar el estudio de los procesos históricos, ya que condicionan *a priori* los abordajes de las investigaciones. Por otro lado, dicho concepto ha devenido en categoría nativa, esto es “un término que forma parte del repertorio cognitivo empleado por los actores para entender su mundo social y operar en él: (...) para referirse a uno u otro conjunto de actores e instituciones que desde sus

⁵ Tal como prueba Neiburg (1998, p. 218-219) al analizar el proceso de institucionalización de la sociología en la Universidad de Buenos Aires en pleno proceso de desperonización, en el que primaron criterios de evaluación de antecedentes que transgredían lo estrictamente profesional. En los concursos docentes realizados en 1956, se ponderaba cuestiones como la conducta moral de los postulantes, y la moralidad de los aspirantes docentes fue evaluaba en función de su adhesión o rechazo al peronismo.

⁶ A su vez, el concepto de modernidad encierra otras ideas como “la convicción de su propia superioridad sobre las formas alternativas de vida, vistas como histórica o lógicamente ‘primitivas’; y la creencia en que puede demostrarse que su ventaja pragmática sobre las sociedades y culturas premodernas, lejos de ser una coincidencia histórica, tiene fundamentos objetivos y absolutos y validez universal.” (BAUMAN, 1997, p. 171).

puntos de vista -siempre socialmente situados- aparecen *como si* fueran un todo, una unidad dotada de ciertas propiedades que le son inherentes” (BALBI, 2009, p. 158). En otras palabras, supone aplicar un término como si fuera un concepto sin problematizar su contenido, en el que la categoría funcionaría como explicativa en sí misma. En este caso, implica dar por sentado que este proceso se dio con la misma intensidad y extensión en el conjunto de la intelectualidad argentina. Además, el no tener en cuenta el contexto de enunciación de sus autores, impide considerar al momento de su interpretación, las intencionalidades implícitas que emergen de la lectura de estos textos. Advertimos en las obras de Terán y Sigal la figura del intelectual “legislador” (BAUMAN, 1997, p.177), es decir, un modelo de intelectual que les permitió tomar distancia de las experiencias intelectuales anteriores, y establecer nuevos marcos de referencias en el escenario académico erigido con el retorno de la democracia. Para ello, resultaba necesario elaborar explicaciones que permitieran la comprensión de un modelo intelectual que distaban en sus contenidos y en sus formas del vigente.⁷ Por otro lado, las referencias personales en estos ensayos remiten al modo en que fueron vivenciados los acontecimientos que se desarrollaron durante la década del ‘60 en la Argentina. Las marcas subjetivas que recorren estos textos pueden ser puestas en relación con las trayectorias profesionales de los autores, atravesados por la derrota de un tiempo político que en retrospectiva los interpela como intelectuales.

Las conclusiones esgrimidas por los autores anteriormente mencionados -provenientes de un léxico forjado en los años sesenta-, han devenido en categorías nativas, en tanto funcionan como la clave analítica que estructura diferentes estudios de caso referidos al proceso histórico-social que se desarrolló en la Argentina durante el período. Dicha perspectiva, encierra el problema de perder de vista otras posibles explicaciones que permitan acceder a las particularidades y a la complejidad del proceso político y social que se desarrolló durante el gobierno de la “Revolución Argentina”. Categorías como: “bloqueo tradicionalista,” “proceso de modernización

⁷ En este punto es importante destacar que ambas obras fueron publicadas por la misma editorial en el mismo año.

cultural,” “campo intelectual”⁸ atraviesan las investigaciones que estudian el período (BARTOLUCCI, 2006, TORTTI, 2007), como también los estudios que abordan el proceso de interacción entre intelectuales y política (BARLETTA y LENCI, 2000; BARLETTA, 2000; 2002; DE DIEGO, 2001; GILMAN, 2003; FIORUCCI, 2011, LONGONI, 2014).

Si bien existen numerosos trabajos que estudian los impactos de la dictadura de Onganía, todavía no contamos con investigaciones que nos permitan observar la continuidad e intensidad de la represión en los espacios académicos y culturales durante los cuatro años que duró su gobierno. Por otro lado, la clausura o intervención estatal de ciertos ámbitos de experimentación científicos e intelectuales, no inhibió necesariamente la intencionalidad de periodistas, escritores, científicos sociales, y artistas, de generar nuevos espacios en donde realizar sus prácticas profesionales, sin que ello implique una renuncia a las ciencias o a las artes, ni tenga su origen en necesidades insatisfechas de legitimación social.

Repensar los ‘60

Las explicaciones sustentadas en la existencia de un bloqueo tradicionalista que impuso entre los intelectuales la primacía de la política por sobre sus prácticas específicas, no terminan de dar cuenta de experiencias intelectuales como las que se desarrollaron entre 1968 y 1970 en torno a la CGT de los Argentinos, las que no implicaron necesariamente una renuncia profesional.

Asimismo, entendemos necesario analizar las transformaciones en el ámbito intelectual argentino en relación al proceso abierto tras la proscripción del peronismo. En 1955 se inició un período de represión sobre las organizaciones políticas que expresaran algún tipo de adhesión -implícita o explícita- al peronismo. En el transcurso de los dieciocho años en los que esa fuerza política estuvo prohibida, la represión estatal se extendió sobre aquellos ámbitos percibidos como amenazantes

⁸ Al respecto, Acha (2012, p.163) advierte que “lo que en Bourdieu fue propuesto como un concepto crítico, pues denunciaba las formas de dominación inherentes a los campos, pasó a ser una descripción ecuanime, y en su ceguera, devino apologética”.

para la preservación del *status quo*. El débil consenso social generado por los líderes políticos elegidos en un marco de semi-legalidad, considerados como alternativa política al peronismo, sumado a la intervención constante de las fuerzas armadas en el ámbito político como garantes del orden que las fuerzas civiles no lograban conseguir, resultó una marca de esos tiempos (CAVAROZZI, 1983). Durante ese proceso, se evidenció un aumento constante de la represión estatal, la que alcanzó su máxima expresión con el Proceso de Reorganización Nacional en 1976. Este escenario permite observar la constante imposibilidad de generar consensos políticos y sociales dentro de los marcos institucionales vigentes en la Argentina.

En este contexto no es de extrañar que diferentes actores -ya sean obreros, políticos o intelectuales- intentaran elaborar alternativas de acción y de lucha que les permitiera superar las barreras impuestas desde un Estado que debía recurrir a la violencia sistémica para generar cohesión social. Altamirano (2001) plantea que en esa coyuntura, para los intelectuales, la violencia revolucionaria parecía presentarse como la única opción política ante el fracaso de la vía democrática y la intervención permanente de las fuerzas armadas en el poder estatal. En esa línea de argumentación se posicionan las perspectivas de análisis de Hilb y Lutzky (1984), como el trabajo de Ollier (1998), al evaluar las modalidades de intervención política de aquellos actores que se identificaron con la Nueva Izquierda durante la década del '60, quienes alumbrados por la Revolución Cubana, buscaron imponer la alternativa de las armas como única estrategia de acción válida para el ejercicio de la política.

Sin embargo, entendemos que la experiencia obrera-político-intelectual desarrollada en el ámbito de la CGTA, intentó representar una alternativa institucional de intervención política en un contexto atravesado por la represión estatal. A fines de marzo de 1968, luego de dos años de estar intervenida por la dictadura, la Confederación General del Trabajo realizó el Congreso Normalizador, en donde fue electa una conducción gremial identificada con el sindicalismo *combativo*.⁹ La

⁹ El sindicalismo combativo nucleaba a sindicalistas identificados con el peronismo ortodoxo, así como a distintos dirigentes sindicales de izquierda y, en un primer momento, a los sindicatos intervenidos por la dictadura. A diferencia de las tendencias sindicales participacionista -también denominada Nueva Corriente de Opinión-, y del vandomismo, la combativa se posicionaba en abierta oposición al gobierno dictatorial.

victoria de esa tendencia sobre la liderada hasta 1966 por Augusto Vandor, puso de manifiesto la crisis que atravesaba el sindicalismo local tras la llegada al poder del estado de la dictadura comandada por Juan Carlos Onganía (JAMES, 1990, p. 289).

Esa nueva CGT buscó expresar el malestar del conjunto de la sociedad, no sólo el de la clase obrera. El 1° de mayo de 1968 la nueva conducción de la central obrera ponía de manifiesto ante la opinión pública esa intencionalidad a través de la difusión del “Mensaje a los trabajadores y el pueblo”, en el que explicitaba su impugnación a los planes de gobierno de la autodenominada “Revolución Argentina”, y la necesidad de conformar un frente civil de resistencia para oponerse a sus designios. La convocatoria a participar en el proyecto político y sindical de esta central de trabajadores excedía los márgenes de representación sectorial, y clamaba por la convergencia de todas aquellas fuerzas sociales que se manifestaran en oposición a la dictadura (CARUSO, 2015).

El caso de la CGT de los Argentinos, nos permite observar el tipo de relación que un grupo de intelectuales estableció con un sector del movimiento obrero que se presentaba como una alternativa política para enfrentar a la dictadura de Onganía. Asimismo, entendemos que la participación de los intelectuales en la CGTA no significó necesariamente una estrategia de legitimación de los intelectuales como tales -en una suerte de “campo” propio, con sus instancias de “autonomía” como subraya el concepto de Bourdieu (2002)-, sino que esta interacción resultó de motivaciones que se venían planteando desde mucho tiempo atrás en el marco específico de sus disciplinas, tal como expondremos a continuación.

Las comisiones de trabajo

Con el fin de “abrir la CGT a la participación de todos los sectores del pueblo” (*La Razón*, 10 de abril de 1968), se organizaron “Comisiones de Trabajo” desde las que se diagramaron y coordinaron distintas actividades y acciones proyectadas desde la central obrera con el fin de ampliar el “frente civil de resistencia” a la dictadura que desde allí se intentó articular. En este artículo, nos referiremos a la Comisión de

Estudios Económicos y Sociales, Comisión de Agitación y Propaganda y de Acción Artística. Nuestra intención, es rastrear los bagajes y reconfiguraciones temáticas, estéticas e ideológicas que intervinieron en la convergencia de intelectuales y artistas en esta experiencia.

En la Comisión de Estudios Económicos y Sociales, participaron los científicos que desde 1966 conformaron el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO).¹⁰ Este colectivo de científicos sociales comenzó a organizarse unos meses antes del golpe de estado encabezado por Onganía. Los objetivos que originaron la conformación del CICSO se relacionaban con la incorporación de la teoría marxista a los programas de investigación sociológica que por entonces se realizaban en nuestro país. Esta iniciativa no tenía cabida dentro de la línea teórico-metodológica de la *Escuela de Sociología Argentina*, la que funcionaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La exclusión de esa perspectiva analítica dentro de los planes de estudio y de los lineamientos de investigación, puede ponerse en relación con el programa de institucionalización de la sociología emprendido en 1955 por Gino Germani. Dicho programa fue estructurado en torno al modelo teórico-metodológico de las ciencias sociales norteamericanas. Pero también estuvo condicionado por los posicionamientos políticos de quienes dirigieron esa institución (BLANCO, 2006). Según palabras de Juan Carlos Marín:

El CICSO se construye porque en la Escuela de Sociología se produce una crisis intelectual, motivo de que un grupo de profesores jóvenes presionan a la Escuela para que hubiera una orientación en la perspectiva de Marx. Y esto es vivido, de alguna manera, como una experiencia urticante y disruptiva (SANTELLA, 2000, p. 4).

Esta cuestión, forzó la búsqueda de nuevos espacios en los que explorar las condiciones materiales de la Argentina a través del tamiz teórico del materialismo histórico, sin abandonar los principios de validación científica adquiridos en la Escuela de Sociología (MURMIS, 2007, p. 73). Los científicos sociales de CICSO intentaron, desde la perspectiva de Marín, “construir una imagen concreta y teóricamente orientada de la estructura de clases de la Argentina como país capitalista

¹⁰ Integraron esta institución: Miguel Murmis -quien fue su director desde el momento de su fundación hasta 1975-, Silvia Sigal, Juan Carlos Marín, Inés Izaguirre, Eliseo Verón, Darío Cantón y Francisco Delich. Posteriormente se incorporaron Beba y Beatriz Balvé, así como Roberto Jacoby.

y dependiente” (MURMIS. 1974, p. 29). En esa dirección se encausaron distintas investigaciones que, a partir de 1970, fueron publicadas en los *Cuadernos de CICOSO*.¹¹

Miguel Murmis, Silvia Sigal y Carlos Waisman -quienes por entonces integraban el CICOSO- indagaron el impacto de las medidas de racionalización económica llevadas adelante por la dictadura de Onganía sobre los ingenios azucareros y las condiciones de vida los trabajadores tucumanos. Fue en el ámbito de la CGTA en el que estos científicos sociales buscaron poner en práctica esta nueva lectura de la sociedad argentina. Según Balvé, este emprendimiento “introducía aire fresco, casi una trasgresión a la seriedad casi diplomática del mundo académico” (BALVÉ, 2005).¹²

La investigación realizada por este equipo de científicos sociales suministró parte de los materiales que utilizaron los artistas plásticos e intelectuales nucleados en la Comisión de Agitación y Propaganda de la CGTA, para la configuración del *Tucumán Arde*.¹³ Longoni y Mestman (2008) plantean que la elección del tema y el ámbito en donde la obra se desarrolló “fue una iniciativa de los artistas coincidentes con el plan de lucha de la CGT,” y agregan que “el vínculo fluido de algunos artistas con la central obrera y la apertura de un sector del sindicalismo a iniciativas de movilización cultural, crearon las condiciones para que la CGTA se convirtiera en un ámbito institucional capaz de apoyar y contener un emprendimiento como *Tucumán Arde*.”

¹¹ Fueron editados 78 títulos de los Cuadernos del CICOSO, organizados en las series temáticas *Cursos*, *Polémicas*, *Análisis y teoría*, y *Reimpresiones*.

¹² A partir de la experiencia realizada en la CGTA, quedó conformado un equipo de investigación que unos meses después se dedicó al estudio de las causas estructurales que intervinieron en los estallidos sociales que se produjeron en la provincia de Córdoba entre 1969 y 1971. Los resultados de esa investigación fueron plasmados en la obra colectiva elaborada por Beba Balvé, Miguel Murmis, Juan Carlos Marín, Lidia Aufgang, Tomás Bra, Beatriz Balvé, Roberto Jacoby, titulada *Lucha de calles, lucha en clase. Elementos para su análisis* (1973).

¹³ La realización de *Tucumán Arde* fue planteada en cuatro etapas, de las que la muestra de arte fue sólo la tercera. Los artistas plásticos e intelectuales que participaron de esta iniciativa fueron Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Marta Greiner, María Elvira de Arecala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Ripa, Ruben Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Eduardo Ghiloni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Bidustwa, Raúl Pérez Cantón, Sara López Dupuy; de Buenos Aires, León Ferrari, Roberto Jacoby, Beatriz Balvé; de Santa Fe, Graciela Borthwick, Jorge Cohen y Jorge Conti.

Advertimos que en esta iniciativa incidió -tanto en lo referido a la elección del “ámbito en el que realizar la obra”, como en la temática de la misma-, un proceso de reformulación del arte de vanguardia iniciado en los tempranos ’60, que a lo largo de la década adquirirá distintos matices¹⁴. Este proceso estuvo motivado por las propias instituciones legitimadoras de la especificidad del arte, desde la cuales se promovía la promesa de internacionalización del arte argentino en función de la originalidad de la obra y de las innovaciones formales que elaborara la vanguardia artística local. En ese sentido, existía una contradicción en el programa institucional que buscaba promover y gestionar la emergencia de un arte de vanguardia, pero que frente al desafío de los límites del canon “modernizante” (informalismo, abstracción), cuestionaba la eficacia de esas nuevas estéticas amanecidas al calor del proyecto de “internacionalización” del arte argentino. Es decir, la propia política inscripta dentro del programa desarrollista, al mismo tiempo que incentivaba a los artistas plásticos a llevar adelante innovaciones formales, neutralizaba progresivamente la capacidad creativa, estética y temática que distintos artistas plásticos experimentaron durante la década del ’60 (GIUNTA, 2008, p. 153). El desencuentro entre las instituciones del arte y la vanguardia plástica se profundizó en la medida en que la experimentación estuvo anclada temáticamente en la realidad argentina y mundial.

Estas cuestiones comenzaron a plasmarse explícitamente en 1965, cuando los límites de lo tolerable para las instituciones legitimadoras de las artes plásticas parecieron ser desafiados. La obra de León Ferrari, titulada “La civilización occidental y cristiana”, presentada en el concurso del Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella que se celebró ese año anunció el comienzo de esa ruptura. La pieza en cuestión constaba de un Cristo crucificado montado sobre una réplica a escala de un avión FH107. Con esta obra el artista buscaba reinstalar la discusión acerca de las implicancias de la invasión estadounidense en Vietnam, y enfatizar el derecho de autodeterminación de los pueblos en un contexto histórico signado por las luchas de liberación nacional. Sin embargo, Romero Brest, director del Instituto y uno

¹⁴ Estos artistas “pretendían generar una vanguardia en términos de experimentación y renovación del lenguaje, como un atentado al gusto establecido y, sobre todo, como búsqueda de originalidad (aunque, siempre en referencia al arte internacional)” (GIUNTA, 2008, p. 124-125).

de los impulsores del proyecto de internacionalización del arte argentino, le solicitó al autor retirar la pieza de la exposición a condición de que las otras piezas de su autoría fueran expuestas (GIUNTA, 2008, p. 277). La operación de Ferrari se inscribía en la denuncia política desde los espacios instituidos del arte, aunque confrontaba -sin que ese fuera su objetivo- con el cerco de lo que por entonces era posible mostrar o sugerir.¹⁵ Pablo Renzi, exponente de la vanguardia artística rosarina, planteaba: “Empezamos a tomar conciencia de la relación entre la vanguardia artística y la vanguardia política y de las posibilidades de unir las, porque veíamos que había obras audaces que eran asimiladas y aceptadas, pero cuando tenían contenido político, la cosa era resistida” (FANTONI, 1998, p. 54).

Esas tensiones se profundizaron hacia fines de la década del ‘60, alcanzando su instancia más extrema en 1968. Durante el mes de mayo de ese año, en el contexto del premio *Ver y Estimar*, un grupo de artistas liderado por Eduardo Ruano ingresó al Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires y, al grito “Fuera yanquis de Vietnam”, rompió el vidrio del cuadro que contenía la imagen de John F. Kennedy, que el mismo Ruano había montado con anterioridad (*Análisis* N°375, 20 de mayo de 1968, p. 32-33). Según el testimonio del artista, su “intención era la de violentar esos lugares sagrados del arte de vanguardia” (LONGONI y MESTMAN, 2008: 96), utilizando los recursos ya presentes en la tradición artística local en lo relativo a la realización de “acciones” generadoras de sentido. Sin embargo, la osadía, además de la expulsión de la muestra, le valió la exclusión del circuito.

El quiebre de la vanguardia artística rosarina, por su parte, quedó sellado el 12 de julio de 1968, cuando un grupo de artistas irrumpieron en la conferencia que brindó Jorge Romero Brest en la sala “Amigos del Arte” de la ciudad de Rosario. Luego de cortar las luces, tomaron el lugar del director del ITDT, y se expresaron a través de la presencia de Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo y Rodolfo Elizalde respecto a las razones que impulsaron su intervención en ese espacio:

¹⁵ León Ferrari contestaba a los críticos de arte que cuestionaban su alejamiento de las grafías y estructuras de alambre que lo habían consagrado como artista de vanguardia. El artista planteaba que “es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa” (*Propósitos*, 7 de octubre de 1965).

(...)Estamos aquí porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y de estética, y el arte de vanguardia y la estética es lo que nosotros hacemos.

Estamos aquí porque Uds. evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte, como si tuvieran miedo de que les transforme vuestras vidas, y sin embargo vienen aquí a que se les hable de ellas, a consumir el residuo amansado y digerible.

Estamos aquí, además, porque la institución que de por sí es Romero Brest, más la institución de la ‘conferencia’ dentro de las paredes de esta ‘institución’, más Uds. conjugados, representan el mecanismo de la burguesía, que absorbe, tergiversa y aborta toda obra de creación.¹⁶

La denuncia a la institucionalidad formalizadora de lo aceptable dentro de la esfera del arte, portaba una crítica a los efectos de sentido que aquella producía en sus obras. Para Renzi, no era sólo un cuestionamiento de índole moral, sino también estético, en tanto “la obra, puesta en el marco de referencia de la institución que la cobija, pierde eficacia. Se confunde con la institución misma, se pone a su servicio” (*Primera Plana* N°289, 9 de septiembre de 1968).

El punto de inflexión de la vanguardia artística porteña se produjo el 16 de julio de 1968, al realizarse la entrega del premio Braque, organizada por la Embajada Francesa en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un grupo de artistas “asaltó” la sala con la proclama “los estudiantes franceses contra el régimen fascista”, pronunciándose en favor de los eventos del Mayo Francés, y en contra de la censura previa y la libertad creativa cercenada por las condiciones establecidas por la embajada de Francia para participar en el evento. La situación terminó con la detención de Javier Arroyuelo, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Eduardo Ruano, Pablo Suárez, Eduardo Favario, Rafael López Sánchez y Armado Sapia.¹⁷

Esta acumulación de experiencias y preocupaciones, impulsó a los artistas plásticos que participaron en ellas, a discutir fines, límites y objetivos de sus prácticas en el “Primer Encuentro Nacional de Arte de vanguardia,” que se llevó a cabo en la

¹⁶ Grupo de Arte de Vanguardia; “Asalto a la conferencia de Romero Brest.” Archivo personal de Graciela Carnevale, Rosario; 1968. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/752318/language/es-MX/Default.aspx>.

¹⁷ Estos artistas contaron con la asistencia legal del cuerpo de Abogados de la CGTA (*Semanario CGT* N°13, 25 de julio de 1968). Según el periódico de la central, varios de estos artistas habían asistido a los actos del 1ro de Mayo y del 28 de junio de 1968 convocados por la CGTA. Cabe mencionar como corolario de la situación, la expulsión de Julio Le Parc y Mario Demarco, de Francia, ordenada por el gobierno de ese país por solidarizarse con el movimiento francés (GIUNTA, 2008, p. 286).

ciudad de Rosario, durante los días 10 y 11 de agosto de 1968. En ese contexto, se debatió el lugar que le cabía al arte en el proceso revolucionario que por entonces se creía abierto, manteniendo la independencia estética y política. Una de las conclusiones consensuadas en ese ámbito fue “la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de los fenómenos culturales” (GIUNTA, 2008, p. 287). Además, se acordó la realización de una obra colectiva que actuara como síntesis de los posicionamientos teóricos, políticos y estéticos a los que habían arribado.

Allí comenzó a idearse la preparación del “Tucumán Arde”. La elección del tema estuvo relacionada con la intención de generar una obra que al mismo tiempo que informara sobre los perjuicios que conllevaba para la población la aplicación del “Operativo Tucumán”, plasmara los nuevos posicionamientos ideológicos y estéticos de la vanguardia artística local.¹⁸ Para ello, se planificó la realización de una obra que constaba de cuatro etapas: la primera y segunda, destinadas a la recopilación de materiales para documentar las verdaderas condiciones de existencia de la sociedad tucumana, que luego serían exhibidos en una tercera fase de la obra.

La primera muestra fue inaugurada el 3 de noviembre de 1968 en la regional Rosario de la CGTA. Debido a la amplia asistencia del público, los artistas y dirigentes gremiales decidieron extender una semana más de lo previsto la exposición que finalizó el 17 de noviembre. El objeto que perseguían los artistas era el de sobresaturar de información a los asistentes acerca de las condiciones de vida de la población tucumana que el gobierno *de facto* se negaba a mostrar. La premisa de “tomar” el edificio implicó la ocupación de la totalidad del espacio (incluso los pisos) con la documentación y las fotografías obtenidas en las fases anteriores de la obra con la finalidad de “invadir” la percepción del público sobre la temática presentada. Para ello se desplegaron distintos recursos: servir café amargo, apagar las luces para indicar la muerte de un niño tucumano, lecturas a través de los altoparlantes de la

¹⁸ La situación socio-económica de Tucumán, era uno de los temas recurrente en el *Semanario CGT*. Según la versión de Juan Pablo Renzi, los artistas de vanguardia rosarina habrían elegido trabajar sobre la problemática de Tucumán en función de la información difundida en el periódico de la central. Sin embargo, Roberto Jacoby plantea que el tema surgió en una reunión informal que mantuvieron Pablo Suárez, Margarita Paska y León Ferrari (LONGONI y MESTMAN, 2008, p. 179-180).

información obtenida en las etapas anteriores de la obra, la proyección de diapositivas con imágenes que daban cuenta de la pauperización de las condiciones de vida del pueblo tucumano. Estos procedimientos remitían a estrategias artísticas desplegadas con anterioridad por la vanguardia local, en particular las realizadas en los *happenings*, aunque aquí además de “provocar” a los asistentes, se buscaba aproximarlos a la problemática “real” de la provincia de Tucumán ocultada por la dictadura y por los medios de comunicación.¹⁹

El 25 de noviembre de 1968 se inauguró la muestra en la sede de la CGTA de la ciudad de Buenos Aires. En el semanario de la central se informaba sobre la “*exposición de arte revolucionario*” que allí se realizaría hasta el 30 de ese mes. También se explicaba el contenido de la exposición en los siguientes términos:

¿Esto es arte? La misma pregunta se formulan los fotógrafos, pintores, escultores, sociólogos y directores de cine que produjeron “Tucumán Arde”. Ellos saben que están rompiendo con tradiciones y prejuicios viejos (...). Buscaban hacer un arte nuevo, que se dirija a los trabajadores y que les muestre los problemas que angustian a todos los argentinos conscientes y patriotas. Para ello han renunciado a premios y halagos que se ofrecen, han preferido sumarse a la lucha del pueblo antes que hacer de bufones del sistema. ‘Nosotros -explican en un manifiesto firmado por los artistas plásticos de vanguardia de la comisión de acción artística de la CGT- queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes, a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas para la lucha. Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarle.’ Estos artistas han comprendido un hecho esencial: todo acto público es un acto político, y el arte no escapa a esa regla (*Semanario CGT* N°31, 28 de noviembre de 1968, p. 3).

¹⁹ En ese aspecto, entra en diálogo con los desarrollos conceptuales y teóricos realizados por Roberto Jacoby (1967, pp. 129-130) concernientes al “arte de medios”, tal como es posible observar en el siguiente fragmento: “Sabemos bien que los medios de comunicación de masas son fundamentales para el control de la sociedad y que, por lo tanto, son instrumentados (...) por los grupos que hoy detentan el poder (...). Esto exige, por un lado, a los futuros artistas un conocimiento muy profundo del material con el que van a trabajar, y por el otro, estar ligados a grupos sociales con suficiente poder como para que sus mensajes culturales sean escuchados (...). Además, el viejo conflicto entre arte y política (‘El arte debe reflejar la sociedad, ‘Todo arte es político’, ‘Ninguno lo es’, etc.), que siempre se quiso superar introduciendo ‘contenidos’ políticos en el arte, tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva.”

El entusiasmo con el que se comunicó el posicionamiento de los artistas plásticos respecto a su nueva concepción del arte, como su contribución al proyecto político y sindical de la CGTA, no alcanzó para evitar el levantamiento de la muestra un día después de su inauguración en Buenos Aires. El operativo policial desplegado en la sede de la central, condujo a sus dirigentes a cancelar la exposición.²⁰

Cine Liberación

Inquietudes similares en lo referido al carácter, sentido y recepción de sus obras, signaron las búsquedas de los cineastas que integraron el Grupo Cine Liberación. Otro de los puntos de contacto con los casos analizados anteriormente, es el carácter de las relaciones que establecieron estos realizadores con las instituciones cinematográficas para el desarrollo de sus prácticas. En lo que sigue, reconstruiremos las trayectorias profesionales de sus integrantes.

Octavio Getino inició sus estudios de cine en la Escuela de Cine Experimental de Buenos Aires, vinculada al Partido Comunista. Durante la década del '60, esa era la única entidad existente en la ciudad dedicada a la formación cinematográfica.²¹ Según Getino, la enseñanza que se impartía en la institución, estaba destinada a la formación de realizadores dentro de los requerimientos formales impuestos por entonces por el Instituto Nacional de Cine (INC). En ese sentido, la formación que se impartía en la Escuela se orientaba hacia la producción de películas de ficción, filmadas en 35mm, cuestión que facilitaba a sus realizadores la obtención de subsidios que permitieran financiar sus películas, y su posterior proyección en el circuito comercial (GETINO, 2002).

²⁰ Luego del levantamiento de la exposición en Buenos Aires, la obra quedó inconclusa. No pudo completarse la cuarta fase del proyecto, destinada a evaluar la experiencia realizada y a partir de allí, establecer los principios teóricos sobre los cuales se fundaría una “nueva estética” para el arte de vanguardia. Asimismo, fue abortada la realización de dos exposiciones proyectadas para las ciudades de Córdoba y Santa Fe (“Tucumán Arde, sepa porqué, *Semanario CGT* N°30, 21 de noviembre de 1968, p. 2).

²¹ Los otros espacios instituidos para la formación cinematográfica en el país durante este período, fueron la Escuela Documental de Santa Fe dependiente del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral (de la cual Fernando Birri fue su director desde el comienzo de sus actividades en 1958, hasta 1962), y la escuela de cine de la Universidad Nacional de La Plata.

Sin embargo, Getino eligió otra opción al momento de elaborar su primer cortometraje. En 1964 realizó el documental *Trasmallos*, filmado en 16 mm., que fue presentado en el concurso auspiciado por la Escuela de Cine Experimental, en donde obtuvo el 1er premio. Al respecto, el realizador planteaba:

Al cine no entrabas con cine documental, ni siquiera muy crítico, tenías que hacer un cine de ficción, más o menos moderadamente crítico, siguiendo el modelo de la cinematografía del partido comunista italiano, o socialista, o francés, cine de comedia, humor. [Luchino] Visconti era un modelo en ese momento, [Pier Paolo] Pasolini era otro modelo. Entonces hacer un cine documental, y en un formato [16mm] que era transgresor, porque era un formato mucho más barato, pero que te permitía trabajar con cámaras portátiles, equipos móviles, que te permitía la cámara en mano -cosa que el 35[mm] no te permitía- aunque no había sincronismo entre la imagen y el sonido. Pero te permitía una libertad de trabajo, de tratamientos, de temas que no te la daba el cine comercial convencional.

(...) Y dijimos: esto por acá no va. Si queremos comunicarnos con imágenes que hagan a nuestra realidad, el cine documental, es un veta formidable, además en ese entonces, empezaba a aparecer lo que era el ‘Nuevo Cine Argentino’, que eran cortometrajes, y estaba Rodolfo Kuhn, Roberto Fisherman, Pino Solanas, que empezaba a hacer algunas cosas también. Había decenas de realizadores jóvenes, muchos de ellos empezaban a formarse -como no había escuela-, en lo documental y trabajando en 16mm básicamente. Entonces nosotros hicimos esto [*Trasmallos*], y ganamos, desarmamos todo un sistema teórico y metodológico de que para hacer cine, había que hacerlo de esa manera (MEMORIA ABIERTA, 2002).

Fue en ese contexto que inició su relación con Fernando “Pino” Solanas, quien se puso en contacto con Getino con el fin de que oficiara como guionista de la obra filmica que había comenzado a idear (Solanas, Labaki, Cereghino, 1993, p. 32)²². La formación autodidacta de Solanas en el ámbito cinematográfico estuvo, dada por su experiencia como realizador de cortos publicitarios con los que se ganaba la vida. Luego del intento de realizar un film de ficción con contenido político, frustrado por

²² Además Solanas menciona la popularidad de Getino -dentro de cierto ámbito de izquierda- adquirida tras obtener con su libro de cuentos *Chulleca* el primer premio en el concurso literario organizado por Casa de las Américas. De hecho, en las entrevistas realizadas a Getino a las que hemos podido acceder, menciona que a partir de la obtención de ese premio comenzó a frecuentar el círculo de escritores que se reunía en torno a Aberlardo Castillo en el café Tortoni (MEMORIA ABIERTA, 2002).

falta de financiamiento estatal²³, decidió fundar su propia productora de publicidad, y así generar los medios económicos que le permitieran la realización de un largometraje sin condicionamientos institucionales.

A fines de 1965, Getino y Solanas habían comenzado a proyectar la realización de un film que testimoniara la realidad del país. Este último, inició la recopilación y edición de material de archivo que contenía testimonios de militantes sindicales, activistas de la resistencia peronista e intelectuales. Al proyecto se sumaría más tarde Gerardo Vallejo, con quien conformarían el grupo Cine Liberación²⁴. Influenciado por los teóricos vinculados a la izquierda peronista, este colectivo cinematográfico fue adoptando los lineamientos del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto revolucionario²⁵. A través del *film*, sus autores se inscribían explícitamente en las luchas por el cambio social en función de la reactualización de la doctrina peronista en términos revolucionarios. Al mismo tiempo, la película contenía una crítica a la cinematografía hollywoodense y a la pasividad del espectador que aquella propiciaba (MESTMAN, 2008, p.4-5).

Bajo estas premisas fue elaborado el “film-ensayo” *La Hora de los Hornos*²⁶, estrenado en junio de 1968 en la *IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, Italia. Las primeras exhibiciones de *La Hora de los Hornos* en la Argentina,

²³ Estos -por entonces- jóvenes cineastas habían proyectado la realización de un film junto con Alberto Fisherman, Horacio Verbitsky, Agustín Mahieu y Fernando Arce, que finalmente debió de ser abortado ante la reprobación del guión por el INC. La obra en cuestión, titulada *Los que mandan*, era una obra de ficción narrada en episodios, en los que buscaban representar en cada uno de ellos, el proceder de las clases dominantes de la sociedad argentina.

²⁴ El realizador tucumano Gerardo Vallejo se formó en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe. Antes de sumarse al proyecto de Solanas y Getino, había realizado los cortos documentales *Azúcar* (1962), *Las cosas ciertas* (1965), y *Olla popular* (1966).

²⁵ En particular, las tesis elaboradas por Hernández Arregui respecto a lo nacional en tanto expresión del pueblo, y las elaboradas por John William Cooke (1957) quien planteaba que “el proletariado tendrá un papel fundamental como clase combativa y cohesionada, será el eje sobre el cual se apoyaran todas las fuerzas nacionales, la primera avanzada y el último baluarte de las reivindicaciones nacionales.” Al respecto, Solanas (1989) declaraba que “Cuando leí *La formación de la conciencia nacional* y sobre todo *Qué es el ser nacional* de Arregui, descubrí otra historia e ideas de tal fuerza que me marcaría decisivamente.”

²⁶ Alain Bergala (2000) entendiendo por film ensayo, a aquellas películas que no responden “a ninguna de las reglas que rigen generalmente al cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película libre en el sentido que debe inventar, cada vez, su propia forma. (...) El film *essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema exige reconstruir la realidad”.

se realizaron clandestina o semi-clandestinamente -según las condiciones legales lo permitiesen- en los locales de los sindicatos vinculados a la CGTA entre fines de 1968 y comienzos de 1969²⁷. En ese espacio, los cineastas buscaron articular un circuito de exhibición alternativo para su film-ensayo. En ese sentido, la propuesta de los integrantes de Cine Liberación encuentra puntos de contacto con los planteos que realizaran los artistas plásticos, en lo referido a la necesidad de establecer un nuevo tipo de vínculo con el espectador, para lo cual, buscaron crear un ámbito alternativo para la proyección del *film*, más allá de las prohibiciones imperantes para su difusión dentro del circuito “oficial”.

Por otro lado, los autores de *La Hora...* pretendían generar condiciones que habilitaran la reflexión de los asistentes respecto a los problemas existentes en el país, así como propiciar la organización de los espectadores para su superación²⁸. El film entendido como acto político tenía por objeto “contra informar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros” (GETINO, 1982), y de esa manera fomentar la intervención activa de los espectadores en la transformación de las condiciones de vida existentes.²⁹

En esa dirección buscaron dirigirse los *Cineinformes de la CGT de los Argentinos*, realizados por los integrantes del Grupo Cine Liberación. A través de esos cortos los cineastas buscaban configurar una herramienta de contra información que cubriera los principales eventos políticos y sindicales para ser difundidos en las sedes sindicales

²⁷ El film recién se estrenó en las salas del circuito oficial en 1973, en el contexto de la breve presidencia de Héctor Cámpora. Durante ese período, Octavio Getino se desempeñó como interventor del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, e impulsó la exhibición comercial de las películas censuradas y prohibidas desde 1955.

²⁸ “Conviene recordar al o los organizadores, la utilización de todos aquellos elementos que faciliten la comunicación entre los asistentes y su comunicación activa. Esto depende del lugar y del momento, así como de la gente que participe en el acto, pero en términos generales podríamos hablar de (...) inventar todo aquello que sirva para crear un clima adecuado a lo que se intenta obtener del acto. Es precisamente de esa participación activa de los asistentes (que no debe dificultar las medidas de seguridad adoptadas), de donde cada proyección de cine político podrá extraer una utilidad política importante, principal objetivo que justificaría el esfuerzo de la realización y difusión de dicho cine” (Grupo Cine de Liberación, 1969; *Cine y Liberación*, 1972, p. 132-133).

²⁹ Según sus autores “La hora de los Hornos es también un film acto, un anti espectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en actos donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar la situación.” (“Godard por Solanas, Solanas por Godard;” *Cine del Tercer Mundo*, N° 1, 1969, pp. 48-49).

que conformaban la CGT “Paseo Colón”. El primer *Cineinforme* fue exhibido el 16 de enero de 1969, en la sede de la CGTA (MESTMAN, 1993). El mismo constaba de tres partes: La primera se centraba en la huelga petrolera de setiembre de 1968, la segunda denunciaba la pauperización de las condiciones de vida en los trabajadores azucareros de la provincia de Tucumán, y la tercera presentaba una conmemoración del 17 de octubre (MESTMAN, 1997). Ricardo De Luca, secretario de prensa de la central, planteaba en el *Semanario* que el objetivo de esta iniciativa era la de difundir en “todos los rincones del país hechos que la prensa no refleja, para que los trabajadores vayan comprendiendo los objetivos de su lucha. Es un material político de gran importancia para las futuras acciones del movimiento obrero” (*Semanario CGT* N°37, 23 de enero de 1969). La posterior intervención de la CGTA en junio de 1969, bloqueó la posibilidad de continuar con la realización de los siguientes cineinformes proyectados.

Conclusiones

Al comenzar este trabajo, hemos planteado nuestros reparos respecto de las interpretaciones que explican las características que adquirieron las relaciones entre intelectuales y política durante la década del ‘60 en la Argentina, en función de las implicancias de un “bloqueo tradicionalista” impuesto por la “Revolución Argentina” en 1966; como también, sobre las consideraciones que establecen que esas vinculaciones estuvieron determinadas por la inexistencia de campos de legitimación intelectual.

Si bien la irrupción de las fuerzas armadas en 1966 intervino en este proceso, no operó explícitamente para frenar el impulso de un proyecto “modernizador” de la cultura local. Ese proyecto de “formalización institucional” de la actividad intelectual iniciado antes de la llegada de la Revolución Argentina al poder del Estado, encerraba sus propios límites. La percepción de esas limitaciones motivaron la elaboración de respuestas por parte de aquellos actores que advirtieron que sus inquietudes intelectuales friccionaban con las barreras temáticas e ideológicas de los ámbitos en

los que iniciaron su formación profesional, e intentaron crear canales y medios alternativos en donde continuar sus desarrollos disciplinares. Por lo menos, esta es una de las conclusiones que emerge al reconstruir las trayectorias de los colectivos de profesionales que participaron en la CGT “Paseo Colón”.

Respecto al grupo de sociólogos que conformaron el CICSO, los artistas plásticos de vanguardia y los cineastas del grupo Cine Liberación, observamos que las cuestiones que actuaron en la conformación de estos colectivos, estuvieron determinadas por los límites que impusieron las instituciones en las que iniciaron su formación profesional para el desarrollo de las innovaciones teóricas, formales y temáticas que intentaron plasmar en sus obras. Asimismo, la implementación de dichas innovaciones, parecían contener la potencialidad para desafiar las barreras institucionales que condicionaban la libertad creativa, como también, para crear circuitos alternativos en donde exhibir sus producciones. En ese sentido, otra de las coincidencias que advertimos en los casos analizados, es la intención de comunicar aquellas cuestiones que omitían enunciar los discursos y las prácticas “del sistema”, y denunciar las intencionalidades que se ocultan detrás de esas omisiones.

La confluencia en la CGTA de sociólogos, artistas plásticos y cineastas, se explica por las características y objetivos que la misma buscaba encarnar, y que en cierto sentido, se emparentaba con las búsquedas de esos colectivos intelectuales. Esta conclusión se encuentra en relación con las características de la alternativa político-gremial que intentó articularse desde esa central combativa. Los discursos de los sindicalistas que lideraron este proyecto, intentaron expresar que era posible disputar el sentido de las tradiciones sindicales que se habían forjado en la Argentina hasta entonces. Por otro lado, anunciaban la intención de construir instituciones que distaran de las entonces existentes, y que respondieran a las expectativas de aquellos sectores que se pronunciaran en pos de la transformación de la sociedad argentina.

En ese contexto, la CGTA fue el espacio de acogida de estos agrupamientos de intelectuales, en donde éstos desplegaron las innovaciones profesionales que desarrollaron a lo largo de la década del ‘60. Expresó además, un conjunto de respuestas creativas a las barreras que obturaban las novedades formales, temáticas e

ideológicas emergentes de un proceso de experimentación atravesado por la violencia institucional.

Bibliografía

- ACHA, Omar. *Un revisionismo histórico de izquierda y otros ensayos de política intelectual*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2012.
- ALTAMIRANO, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Grupo Editor Planeta, 2001.
- BALBI, Fernando. “A propósito de: ‘Del peronismo como promesa’”, en *Desarrollo económico*, Vol. 49, N° 193, 2009.
- BALVÉ, Beba. *Lucha de calles, lucha en clases. Elementos para su análisis*. Buenos Aires: Ediciones R y R, 2005.
- BALVÉ, Beba; MURMIS, Miguel; MARÍN, Juan; AUFANG, Lidia; BRA, Tomás; BALVÉ, Beatriz; Jacoby, Roberto. *Lucha de calles, lucha en clase. Elementos para su análisis*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1973.
- BARLETTA, Ana María y LENCI, Laura, “Politización de las ciencias sociales en Argentina. Incidencia de la revista *Antropología 3er. Mundo*”; *Sociohistórica: Cuadernos CISH*, N° 8, 2000.
- BARLETTA, Ana; “Universidad y política: la “peronización de los universitarios (1966-1973)””; *Pensamiento Universitario*, N° 9; UNQ; 2000.
- _____. “Una izquierda peronista universitaria. Entre la demanda académica y la demanda política, 1968-1973”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, N° 6, 2002.
- BARTOLUCCI, Mónica; “Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía,” *Estudios Sociales*, N°30, 2006. Disponible en URL: <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/bartolucci.pdf>>.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- BERGALA, Alain. “Qu’est-ce qu’un film-essai”, en *Le film-essai: identification d’un genre* (catálogo). París: Bibliothèque Centre Pompidou, 2000.
- BLANCO, Alejandro. *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- CARUSO, Valeria. “Sindicatos y política en el contexto del Onganiato: el caso de la CGT de los Argentinos”. In Omar Acha y Nicolás Quiroga (editores). *Asociaciones y política en la Argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

- CHIROLEU, Patricia; “Patrones de desarrollo y Políticas Públicas de Educación Superior. Las paradojas de la modernización universitaria de los años 60,” ponencia presentada en el *XIº Congreso Nacional de Ciencias Políticas*, Rosario; 2003.
- DE DIEGO, José Luis *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 1998.
- FIORUCCI, Flavia. *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.
- GETINO, Octavio. *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México: Fimoteca de la UNAM, 1982.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- HILB, Claudia y LUTZKY, Daniel. *La nueva izquierda argentina: 1960-1980*. Buenos Aires: CEAL, 1984.
- JACOBY, Roberto; “Contra el happening”. In Masotta, Oscar (comp.); *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967.
- JAMES, Daniel; *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- LONGONI, Ana, MESTMAN, Mariano; *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- MESTMAN, Mariano; “Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina, 1968-1973)”, en *Arte y poder; V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*; Centro Argentino de Investigadores de las Artes; Buenos Aires; FFyL; UBA; 1993.
- _____ “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales del movimiento obrero en 1968;” Dossier; AA.VV.; *Cultura y Política en los años '60'*; 1997.
- _____ “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación;” *Revista Sociedad*; N°27, 2008.
- MUDROVICIC, María Eugenia. *Nombres en litigio. Las guerras culturales en América Latina: del happening desarrollista a la posguerra fría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- _____ *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- MURMIS, Miguel. *Estudios sobre tipos de capitalismo y estructura de clases*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada, 1974.
- MURMIS, Miguel. “Sociología, ciencia política, antropología, institucionalización, profesionalización e internalización en Argentina”. In de Sierra, Geronimo [et. al.]. *Las ciencias sociales en perspectiva comparada*. México: Siglo XXI, 2007.

- NEIBURG, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- OLLIER, María Matilde. *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SANTELLA, Agustín; “Desarrollos en las ciencias sociales: el ‘CICSO’”; *Razón y Revolución*; Nº6; 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1981.
- SIGAL, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- SOLANAS, Fernando. *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- SOLANAS, Fernando; LABAKI, Amir; CEREGHINO, Mario. *Solanas por Solanas*. São Paulo: Editora Iluminaras Ltda., 1993.
- TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- TORTTI, María Cristina. *El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; 2007. Edición electrónica: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.259/te.259.pdf>
- WINOCK, Michel; “Les générations intellectuelles”, en *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*; No. 22; 1989. Edición electrónica: <http://links.jstor.org/sici?sici=0294-1759%28198904%2F06%290%3A22%3C17%3ALGI%3E2.0.CO%3B2-7>

Fuentes escritas:

Semanario CGT
Diario La Razón
Revista Análisis
Revista Cine del Tercer Mundo
Revista Primera Plana
Revista Propósitos

Fuentes Orales:

Memoria Abierta. *Testimonio de Octavio Getino*. Buenos Aires, 2002.